1|XIII
JULI 1959

DAS KUNSTWERK

L'OEUVRE D'ART

THE WORK OF ART

FRANKFURT / M. Taunus-Anlage 21 (Opernpl.) Fernr. 7237 4

(die Galerie wird vom 10. 8. bis zum 30. 8. geschlossen)

Galerie Daniel Cordier

22 MALER

ab 17. Juni in Paris

ab 10. Juli in Frankfurt/M.

PARIS (Neue Adresse) 8 Rue de Miromesnil (Place Beauvau)

1|XIII

KUNST UM 1930

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer
Heft 1/XIII
Juli 1959

INHALT

Leonie von Wilckens:	Beruhigte Avantgarde um 1930	3
Werner Hofmann:	Bemerkungen zu Laurens	17
Gerhard W. Weber:	Die Ideen Otto Freundlichs	18
Otto Freundlich:	Erinnerungen an das Künstlerleben in Paris vor dem Kriege	24
	Ausstellungen	26
	Bücher	40
	Glosse	42
	Notizbuch der Redaktion	42
Farbtafeln:	Pablo Picasso, Stilleben	
	Peter Brüning, 1958	
Umschlag:	Henri Laurens, Femme au compotier, 1920	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstr. 47, Telefon: 49 36 00. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Pablo Picasso, Stilleben, Öl, 1927

LEG

BI
U

Um
kun
die
falt
ren
Rott
lanc
jähr
hun
ten
chit
der
seit
nich
übe
Es
nur
193
zu
in
Kor
geo
Gle
Ge
und
auc
gen
Blei
line
mel
stin
erg
ein
sch
vig
Ein
Als
„M
ang
Vo
tun
big
rah
blic
pas
der
per
—
sich
zus

LEONIE VON WILCKENS

BERUHIGTE AVANTGARDE UM 1930

Um 1930 bestimmen noch die gleichen Männer das in die Zukunft wirkende Gesicht der Kunst, die zwischen 1905 und 1910 die Keime der Moderne emporgetrieben und zu erster Blüte entfaltet haben. Damals waren sie junge Leute von 25 oder 30 Jahren: Matisse, Picasso, Delaunay, Klee, Marc, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Boccioni, Severini; nur Kandinsky und — von Deutschland aus gesehen — Nolde gehörten bereits zu den Vierzigjährigen. Wohl sind in dem dazwischenliegenden Vierteljahrhundert einige weitere, aber gleichaltrige Gestalten hinzugetreten — Beckmann etwa oder Schlemmer, Arp und Laurens, Lipchitz und Zadkine als Bildhauer. Die Zeit hat sich gewandelt, der erste Weltkrieg bedeutet Zäsur. Aber schon sind 12 Jahre seit dem Ende des Krieges vergangen. Seine Schrecken sind nicht mehr direkt bedrohend und albtraumhaft überschattend über dem bewußten und unbewußten Dasein der Menschen. Es ist bereits eine Generation herangewachsen, die den Krieg nur als Kinder — passiv — miterlebt hat.

1930 schuf Picasso im Auftrage von Vollard dreißig Radierungen zu den Metamorphosen des Ovid, Figurenkompositionen, die sich in offensichtlichem Klassizismus aus langen, lebendig bewegten Konturlinien zusammenfügen. Nur kurz zuvor (1929) hatten ihn geometrisch abstrahierte skulpturale Figurationen beschäftigt. Gleichzeitig entstanden nun Gemälde mit einzelnen weiblichen Gestalten, aufgebaut aus Wölbungen und Höhlungen, konvexen und konkaven Formfragmenten. Aus dem gleichen Jahre stammt auch eine Serie von Stilleben, die wie mittelalterliche Glasgemälde leuchten und deren starke schwarze Linien wie deren Bleifassungen wirken. Dieses sich teilweise verselbständigende lineare Gefüge und die kostbaren emailhaften Farben versammeln eine in mehreren Schichten ganz dicht aufeinander gestimmte Komposition von Formgestalten, die sich gegenseitig ergänzen und weiterführen, erklären und vollenden. Das Aufeinandergestimmtsein von positiven und negativen Formen führt schließlich zu einer zeichenhaften Reduzierung mit wenigen kurvig bezeichneten Formfragmenten, die wiederum zu größeren Einheiten umrissen werden können.

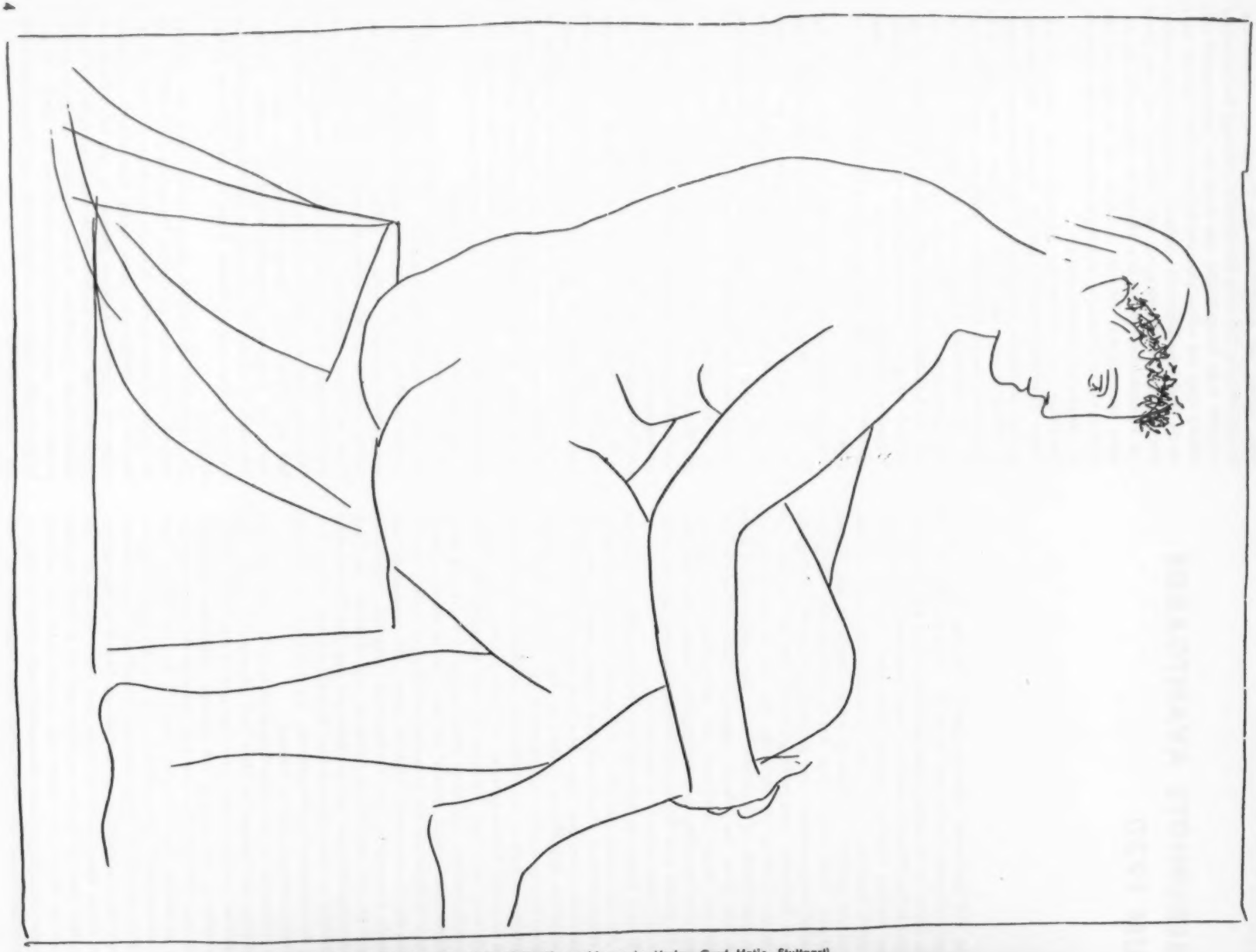
Als Höhepunkt so gestalteter Frauenbilder (1931—1932) muß das „Mädchen mit Spiegel" in New York (Museum of Modern Art) angesehen werden: wesenhafte Übersetzung des ursprünglichen Vorwurfes in eine ganz in sich ruhende, vollendete Neugestaltung (vgl. KW 3/IX). Vor dem bunt dekorativen, verschiedenfarbig gerauteten Tapetengrunde hebt sich das von hohem Ovalrahmen eingefaßte Spiegelbild — trotz Rot, Grün und Orange —, blicklos versunken in Blau, Lavendel, Violett und Purpurschwarz, passiv und unwirklich ab von der aktiven Gestalt der Betrachtenden. Zartes Rosa, Gelb und Grün sind deren Farben. Ihr Körper, über dem der Kopf — zugleich rund und im Profil gegeben — wie ein Mond steht, wächst vom unteren Rande auf, während sich der des Spiegelbildes schemenhaft nach unten verliert, unzusammenhängend und in einzelnen Teilen angedeutet ist. Noch mehr isoliert und entrückt ihn das Orange der schwebenden Spiegelrahmung. Die zarte Betrachterin umschlingt die bodenlose Irrealität ihres Spiegelbildes, das durch das Spiegelgestell geisterhaft über sich selbst hinauswächst und voller Anspruch mehr als die Hälfte der Bildbreite einnimmt. Diese Spannung zwischen dem noch in der Übertragung real Faßbaren und dem irreal sich Verflüchtenden findet ihre Lösung im Bilde selbst: die einander nicht gleichen Hälften vermögen sich zu ergänzen und gegenseitig zu vollenden, sie bringen einander in die Harmonie der gespannten Ausgewogenheit.

Gegenüber der vibrierenden Bewegtheit der durch mannigfaltige Oberflächenbeziehungen im Einzelnen charakterisierten, aus zueinander geordneten Flächenfragmenten komponierten Bilder Picassos der frühen zwanziger Jahre haben seine Werke vom Beginn der dreißiger Jahre eine gewisse Raumtiefe mit sich rundenden Körperformen und gespannter Konzentrierung gewonnen. Die schlagwortartig flächigen, vieltönig mit scharfen Schnitten instrumentierten Schöpfungen haben sich gewandelt zu ganz zusammengefaßten polyphonen Neugestaltungen, zu vielfältig verschlüsselten, in sich ruhenden neuen „Bildern", nicht mehr Summe, sondern Potenz und Wurzel zugleich.

Auch bei Braque scheiden sich die Stilleben aus den Jahren 1929 bis 1933 von denen der frühen zwanziger Jahre. 1929 bahnt sich ein neues rhythmisches Ordnungssystem an. Bei meist zentrierender Hervorhebung der Mitte werden die einzelnen, sich zu Stilleben zusammenschließenden Dinge in ein sich gegenseitig herausforderndes Verhältnis gebracht. Flächig abstrahiert und oft in den Umrissen deformiert, erwächst dem Beschauer doch die Vorstellung ihrer räumlichen Geborgenheit dank sinnvoller, wenn auch zuweilen gewagter Überschneidungen, dank differenzierter, eindringlicher Konturierungen und einzelner überraschender Schlagschatten. Die sich „reimende", stellenweise sich häufende und wieder lösende Vielfalt von farbigen und linearen Formen ist gleichwohl eine höchst konzentrierte, bildhaft in sich beschlossene Einheit. Die oft dazugehörende Mandoline mutet an wie das Sinnbild dieser wahrhaft musikalisch klingenden, in schwebendem Gleichgewicht gehaltenen Kompositionen. Braque hat in dieser Zeit eine wunderbar ausgeglichene Synthese zwischen dekorativen und strukturellen Bildelementen, zwischen Gegenständen und Figurationen der verschiedensten Formen und Farben erreicht wie nie zuvor und später.

Seit er den Kubismus der Vorweltkriegszeit aufgegeben hatte und sich — ständig fortschreitend — um ein diesen weiterführendes Einfühlen in die Objekte als solche, eine neue, den Dingen gerecht werdende, nicht sie auflösende Formensprache bemühte, erreichte er nun wahrhaft diese sensibel differenzierte Fülle der Bilder. Erschlossen sich noch 1928 seine Stilleben nur dem ablesenden Auge, sprang aus ihnen die Bewegung auf den Betrachter über, so ruhen sie jetzt in hermetischer Geschlossenheit wie „Bilder" eines übergeordneten Seins, nicht nur Stillleben aus einzelnen dinghaften Objekten, sondern Verbildlichungen, in denen die Objekte schließlich mit unabhängigen Formen, Farben und grafischen Linien in einer höheren Einheit aufgehen.

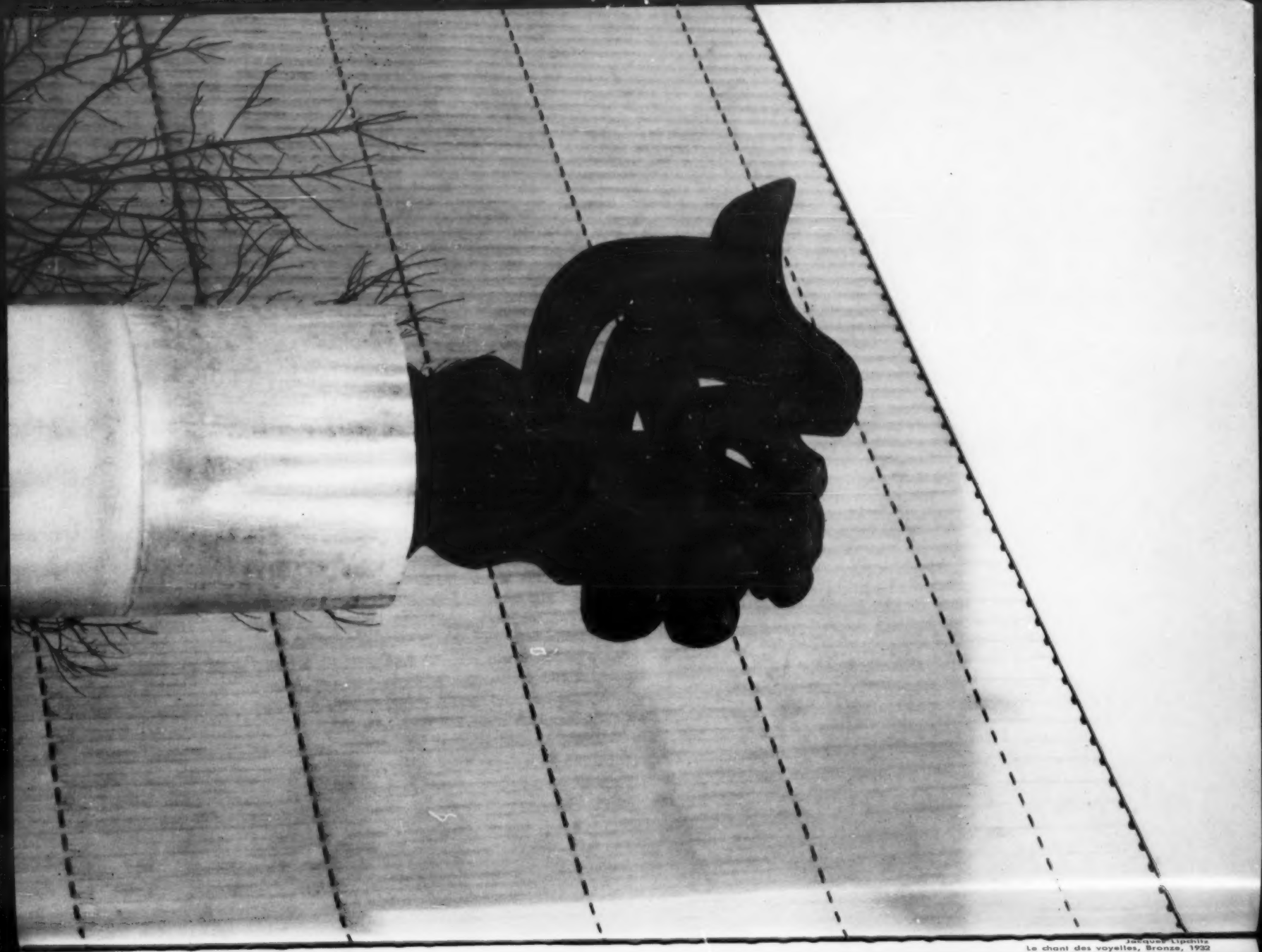
Die handschriftlich vielfach gesponnenen Linien von Braques sechzehn Radierungen zu Hesiods Theogonie (1931—1932) — oft ein locker phantasievolles Spiel im Einzelnen und doch eingebunden in schwebende, zeichenhafte Figurationen — haben nichts mit eigentlich Antikem gemein. In der verschlüsselnden Verbindung des arabeskenhaft wirkenden Lineamentes mit durch verschiedenste Schraffuren charakterisierten, von ihnen konturierten oder umspielten Flächenformationen erschließt sich die Folge als reife Frucht des schöpferischen Gestaltungsphänomens von Braque um 1930.



Pablo Picasso, Femme nue couronnée de fleurs, Radierung, 1930 (aus der „Suite Vollard", erschienen im Verlag Gerd Hatje, Stuttgart)

George Braque
Stilleben, Öl, 1929
Privatbesitz Basel

Pablo Picasso, Femme nue couronnée de fleurs, Radierung, 1930 (aus der „Suite Vollard", erschienen im Verlag Gerd Hatje, Stuttgart)



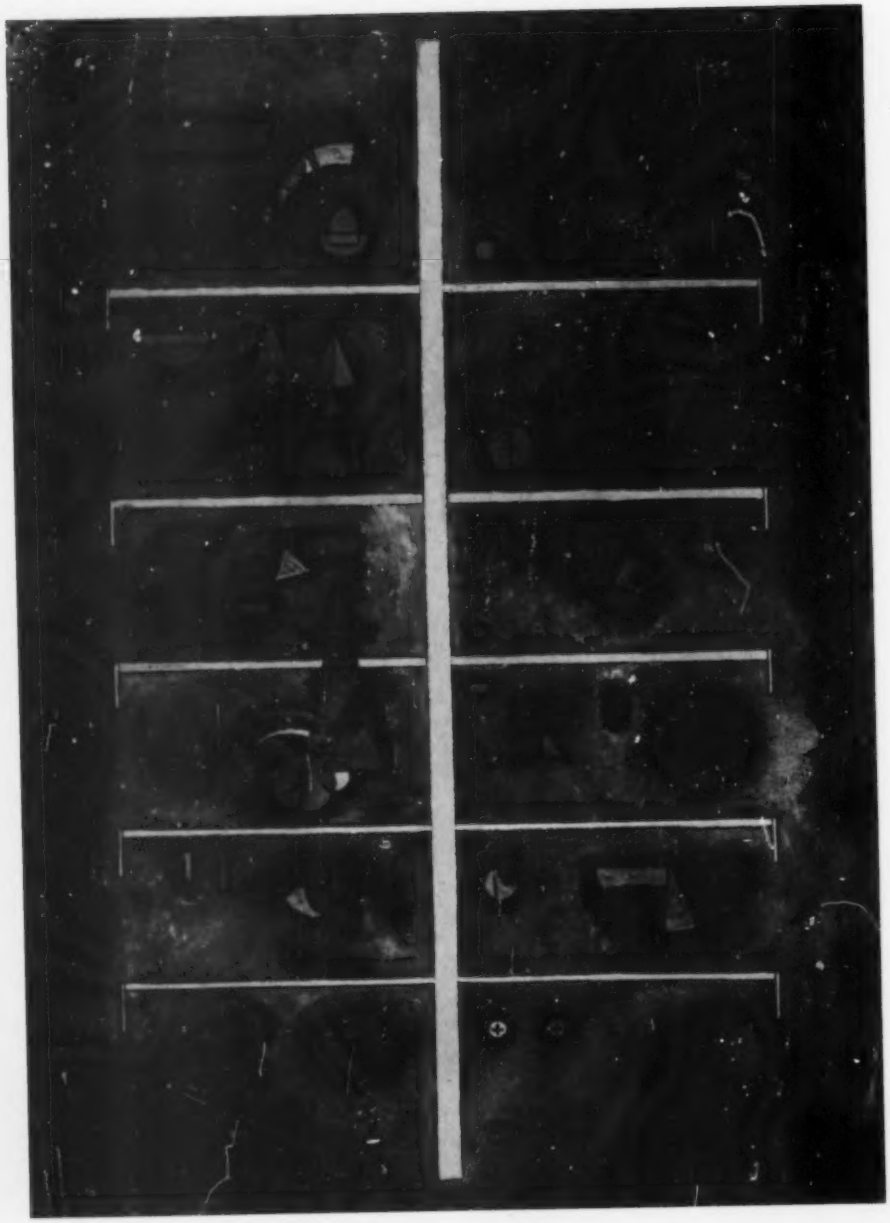
Jacques Lipchitz
Le chant des voyelles, Bronze, 1932
Kunsthaus Zürich

Max Beckmann

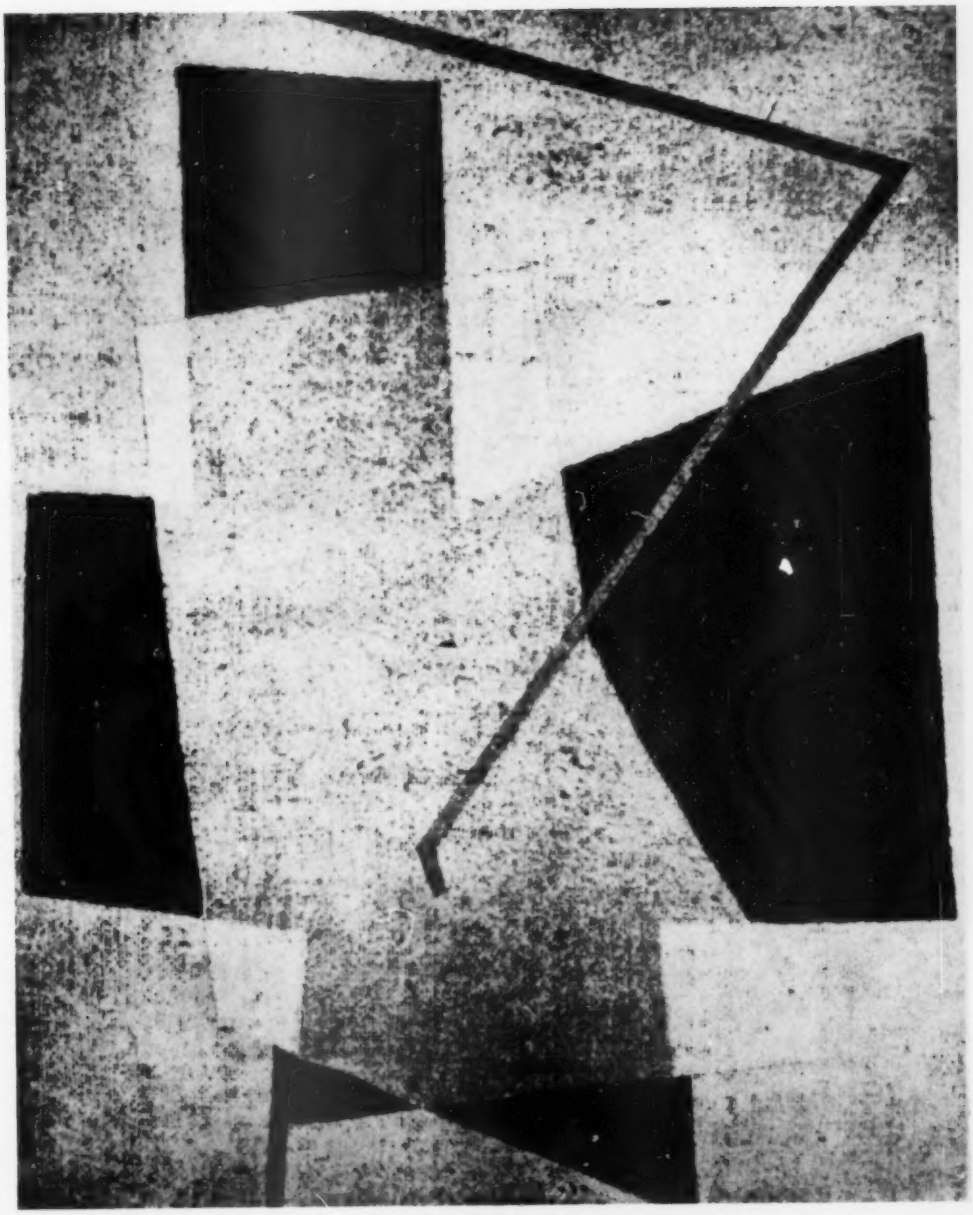
Jacques Lipchitz
Le chant des voyelles, Bronze, 1932
Kunsthaus Zürich

Max Beckmann
Tanzbar Baden-Baden, Öl, 1923
Sammlung Günther Franke
Foto: Grete Eckert

Wassily Kandinsky
Etagen, Öl, 1929
Guggenheim Foundation, New York



Paul Klee
Der Schritt, 1932
Nachlaß Klee, Bern



Henri Laurens
Bildnisfoto, 1910

Henri Laurens
Selbstporträt, Zeichnung, um 1910

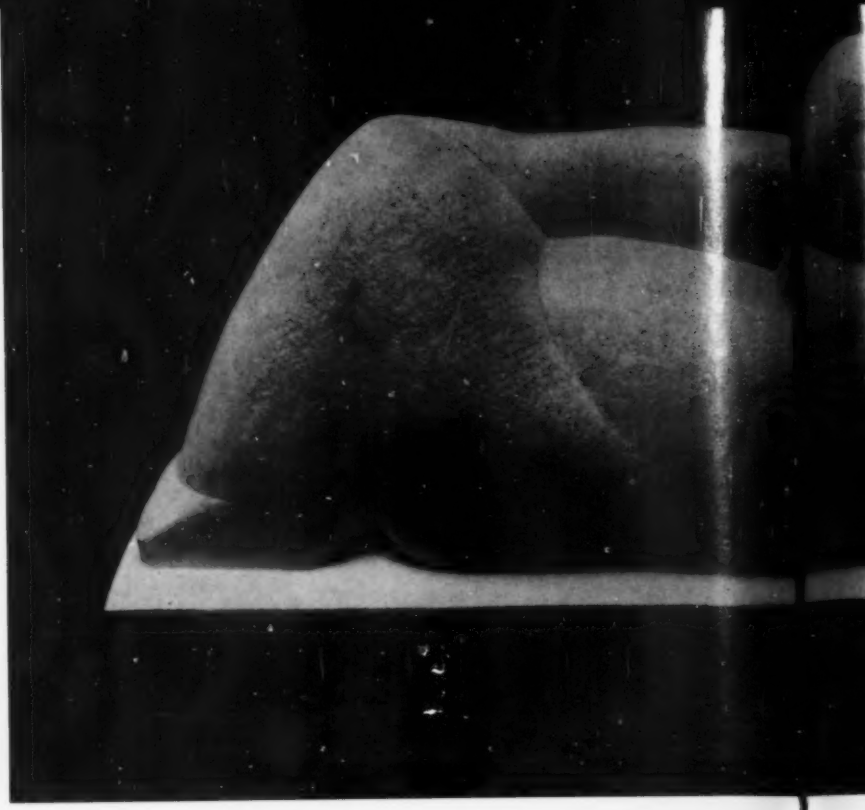
Henri Laurens
L'homme à la pipe, 1919

Henri Laurens

Henri Laurens
in seinem Atelier, 1953

Henri Laurens
in seinem Atelier, 1953

rens
1910



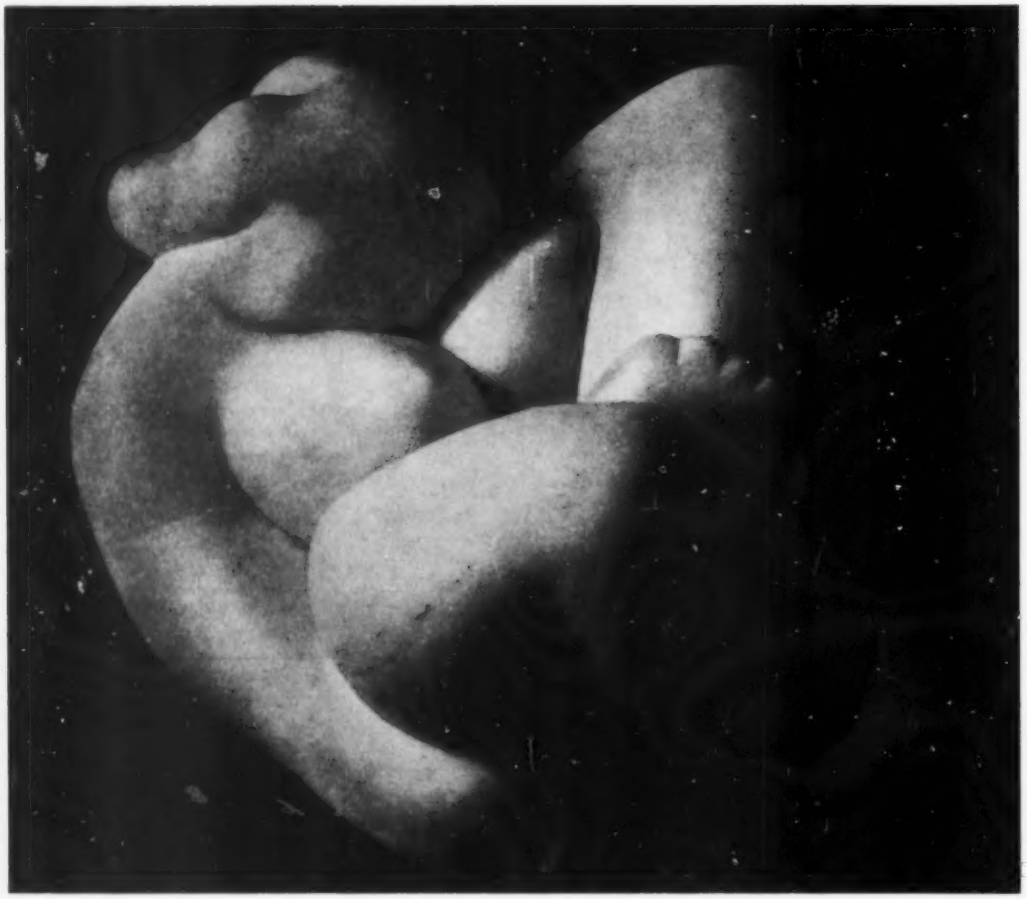
Henri Laurens
Grand Boxeur, 1920

Henri Laurens
Femme couchée, 1931

Henri Laurens
Femme couchée, 1929

Henri Laurens
Nu agenouillé, 1929

Henri Laurens
Dormeuse, 1943



Schaut man auf die gleichzeitige Plastik in Frankreich, so läßt sich Entsprechendes beobachten. In dem zwei Meter hohen „Gesang der Vokale" von Lipchitz (Abb.) hat das Bild der aufeinandergestimmten Polyphonie plastische Gestalt angenommen (1931). Ganz Monument geworden, ist die sich aus den Wellen emporreckende Ozeanide von Laurens (1933): wie ist sie zusammengefaßt in allen Teilen, trotz Ausgreifens nach vor und zurück, nach rechts und in die Höhe. Die vollen, im einzelnen nur wenig durchformten Körpervolumina bezeichnen das Meerwesen, dessen Haltung energisch gestrafft und konzentriert ist.
Durch Verwandlung schaffen die Franzosen ein Neues, dekorativ und bildhaft geschlossen, geformt und in Bildgestalt gefaßt, während die deutsche Malerei als „Bild" gewordene Schau noch über sich selbst hinaus strebt.
Beckmanns laute, ausdruckserregte „Nacht" von 1918/19 ist ganz nach außen gerichtete Anklage. Beunruhigend, ja aggressiv überfällt sie den Beschauer, stößt lärmend auf ihn zu. Ihre divergierenden Linien scheinen sie auseinanderreißen zu wollen. — Die eng gedrängt tanzenden Paare der „Tanzbar Baden-Baden" von 1923 (Abb.) sind in gleicher Weise direkter Ausdruck eines schonungslosen, desillusionierenden Aufdeckens von bedrohlicher Verworfenheit und dumpfer Triebhaftigkeit, aber sie sind doch nicht mehr von jener aufschreienden Besessenheit gezeichnet. Beckmanns Porträts, seine vieldeutigen Landschaften und Stilleben der frühen zwanziger Jahre — mögen sie sich aus noch so schlichten Gegenständen zusammensetzen — entschleiern, von Schicksal überschattet, alles nur äußerlich Glatte und Wohlgelungene.
Um 1930 haben mehrere Pariser Aufenthalte, die Begegnung mit der französischen Malerei die neue konzentrierte und zugleich gelöste Dichte, die innere Fülle seiner Gemälde gewiß gefördert, den eigentlichen Impuls zum Wandel haben sie nicht gegeben. Diese neue, monumentale Aussage erwächst nicht mehr aus Gestik und Mimik, nicht mehr aus der direkt sichtbaren Gestaltung von Albtraumhaftem und Schicksalbeladenem. Die hintergründigen und unheimlichen Mächte sind nun ganz eingebunden, in gespannter Konzentrierung gestaltet, befreit aus der Isolierung der pointierten Schaustellung: eine sehr deutsche schöpferische Potenz in ihrer Verbindung von immanentem starkem Ausdruck und gewaltig drängenden, nun jedoch bezwungenen Formkräften.
Nach Gottfried Benn (Zur Problematik des Dichterischen 1930) ist das ausdruckbeladene „Ich eine späte Stimmung der Natur". Es ist nicht gegen sie entstanden, sondern ist in seiner ganzen Einmaligkeit Teil der Natur. Das „Ich" gehört zu den bedingten Tatsächlichkeiten, die Geschichte haben, es tritt auf innerhalb eines Früheren, dessen Analyse fortführt von jeder Entwicklungsvorstellung, das zu einer Vorstellung drängt von spontanen Impulsen . . . Dem archaisch erweiterten Ich scheint das Dichterische ganz verbunden. Dem Ich werden Gründe aufgedeckt, die lange verschüttet gewesen sein können und die sich dinghaft-konkret nicht eigentlich fassen lassen. So sind Bilder wie die Beckmanns oder Gedichte wie die Benns entstanden.
Um 1930 haben bei Ernst Kirchner offensichtlich Anregungen von Picasso mitgewirkt. Doch sind Kirchners Lösungen letzthin andere. In seinem Werk ist damals die stärkste Auflösung alles Gegenständlichen und Individuellen erreicht: aus wenigen formelhaft reduzierten Zeichen sich zusammenfügende Bilder, nicht expressionistische Fassungen eines inneren Ausdruckes, sondern expressive Bildformeln von Zuständen, auf das knappste in den Augenblick des Bildes eingefangenes Dasein, sei es auch Dasein in momentaner Bewegung: Liebespaar, Farbentanz, Berglandschaft, Trabergespann, drehende Tänzerin. Als Substrat sind die Zeichen aus der Fülle abgeleitet, das naturgegebene Vorbild ist gleichsam durch einen abstrahierenden Filter hindurchgegangen. Während Beckmann durch kompositionelle Maskierung verfremdet, vollzieht Kirchner die Verfremdung durch formelhafte Abstrahierung.
Bei dem „Farbentanz" (zwei Entwürfe für ein geplantes Festsaalbild im Essener Museum Folkwang, vgl. KW 4/IX) läßt sich eindeutig auf Picassos „Drei Tänzer" von 1925 hinweisen. Doch was hat Kirchner aus Picassos reicher Phantasie im Kompositionellen, aus der individuellen Charakterisierung und Differenzierung, der spitzwinklig linear ausgreifenden Exzentrik gemacht! In der kleinen Fassung von 1932 ordnete er die drei ausgreifend beweglichen weiblichen Akte durch den breiten Strahlenkegel der zentralen Sonnenscheibe auf die Mitte hin und faßte sie so zusammen. Aus Picassos schlankem, straffem Hochformat ist fast ein Quadrat geworden, die bestimmten hinteren Rahmenvertikalen sind fortgefallen, die Komposition dehnt sich in die Breite. Die in weichen Kurven sich schwingenden, flächenhaften Körperschemen werden durch farbige Licht- bzw. Schattenhüllen noch stärker abstrahierend aufgelöst, zugleich aber als solche akzentuiert. Bei der wiederum das Hochformat betonenden größeren Fassung von 1933 umrissen zarte Konturen die gliederlos kurvigen schlanken Gestalten. Der Ausdruck der tänzerischen, musikalischen Bewegung hat sich gesteigert, die Tänzerinnen werden von ihren farbigen Schatten wie von Gloriolen umschlungen: schwereloser, gemalter Tanz, schwerelos, irreal auch in den Farben. Die formelhaften Zeichen der drei tanzend bewegten Körper der früheren Fassung haben sich verwandelt in die beschwingte Ausdrucksform des Tanzes an sich.
Auch das Werk von Schmidt-Rottluff wird in diesen Jahren von einem eben solchen vereinheitlichenden Zusammenfassen bestimmt. Bei ihm bedeutet es jedoch klaren Bildbau, sparsam auswägende Verteilung der Gewichte, Ausgleich von Vertikalen und Horizontalen, kräftige, leuchtende Farben. Gegenüber dem expressiv Kantigen, Spitzwinkligen, den starken handschriftlichen Pinselstrichen, dem düster Verhangenen und typenhaft Vereinfachenden, dem flammend sich Gebärdenden in der ersten Nachkriegszeit ist Beruhigung eingetreten. Schmidt-Rottluff weilte von 1928 bis 1930 als Gast der Villa Massimo längere Zeit in Rom. Die verhaltene Schönheit seiner damaligen Werke legt sichtbares Zeugnis ab von dem bezwingenden Eindruck der klassisch-monumentalen römischen Umgebung. Die „Pommersche Moorlandschaft" von 1931 läßt dagegen in ihrer mitschwingenden Schwermut wieder stärker deutsche Ausdruckskraft die Oberhand gewinnen, doch — hier nun kraftvoll gebannt — dringt sie nicht mehr unablässig, wie von geheimen Antennenspitzen und fest gespannten Drähten entlassen, aus dem Bilde heraus. Bereits in der Mitte der zwanziger Jahre war bei Schmidt-Rottluff eine erste Beruhigung zu verspüren gewesen, der römische Aufenthalt hat ihr dann nur den weiteren Weg gewiesen, nicht aber sie ausgelöst: eine Beruhigung, die zugleich Sammlung und neue, sich um das verbergende Sein bemühende Einsicht ist.
Dieser Wandel, diese Abkehr von allem einseitig Radikalen hin zu einer neuen zusammenfassenden „Bild"-Schöpfung, zu beruhigender, harmonisierender Konzentrierung bedeutet zugleich Ausbau und Anverwandlung der zuvor neu gefundenen Bildsprache, Bestellung und Fruchtbarmachung des Feldes, dessen Grenzen bisher gewissermaßen erst in zwei Dimensionen erobernd abgesteckt worden waren. Aus der Expansion ist gleichsam Konzentration erwachsen. In dieser in keiner Weise rückwärts und restaurativ gerichteten Einkehr ist der fruchtbare Anschluß an die Tradition gegeben, die von Stufe zu Stufe aus der Vergangenheit lebendig in die Zukunft wirkende Kontinuität.
Auch in der gegenstandlosen Malerei bricht dieser Wandel durch. Nach der strengen Geometrisierung seiner Malerei seit 1921 findet Kandinsky von 1926 an Schritt für Schritt eine neue, diese

verlebendigende Form der Verbildlichung: die Bilder weiten sich in die Tiefe, die abstrakten Formen wachsen zu Figuren und empfangen sinnbildliche Aussagekraft. Melodiebögen stehen in der Luft, differenzierte, komplexe Gestalten werden zueinander in ein sich gegenseitig ergänzendes Spannungsverhältnis gebracht, ein rasch gestuftes Geschehen vollzieht sich, zum Bilde geworden. Die einseitige Zusammenfassung von farbigem oder formalem Gewicht, von diagonalen Energieströmen und grafischen Kraftlinien hat sich gewandelt in eine sich bildmäßig zusammenfügende, akzentuierte und harmonisch konzentrierte Vielfalt. Die zugespitzte Dramatik wurde abgelöst von einem sich in mannigfacher Ausdeutung in drei Dimensionen vollziehenden Geschehen, die geballte Spannungsgeladenheit von einer in schwebendem Gleichgewicht gehaltenen hermetischen Verspannung.

Im April 1930 schrieb Paul Klee, er hoffe, er könne „das im Dreidimensionalen Gewonnene endgültig, d. h. mit Dauer fruchtbar machen." Dabei ging es ihm nicht um den perspektivisch ausmeßbaren Raum als solchen, sondern um die in die Bilder einzufangende, in sie einzuschließende Raumtiefe, um die in dieser Raumtiefe bildlich zu fassende, in der dritten Dimension zu gestaltende innere Atmosphäre, um die Überwindung des nur Flächigen, Linearen, Geschichteten. Das Unendliche wird ins Bild gebannt, dieses dinghaft-konkret nicht eigentlich Faßbare ist wunderbar erfüllt von Reichtum und Wesen und läßt das Bild sich in die innere Tiefe weiten.

Bereits 1930 wendet Klee bisweilen den punktierenden Divisionismus als ein dieser schöpferischen Stufe besonders entsprechendes Gestaltungsmittel an. Mosaikartig wird Farbpunkt neben Farbpunkt gesetzt, durch vielfältige farbige Differenzierung, durch im Raume schwebende grafische Linien und farbige Flächen bildhaft gestaltet: magisch entrückte, geheimnisvoll schwebende Fata-Morgana-Wirklichkeiten. Traumlandschaften, leuchtend und verhangen zugleich, Visionen von phantomhaften und doch fest umrissenen Wesen. Demgegenüber erscheint das vorangegangene Werk Klees wie Episoden, Variationen, Bildformen, Vielzahl der Möglichkeiten zur Verwirklichung des großen Themas „Welt", verbildlichte Fabeln, Anekdoten, Märchen, Essays, Lyrik und Epos, Figuren und Gestalten. Aber nun ist die Fülle des Daseins im Bilde gefaßt. Dieser innere Reichtum, der sich nicht mehr wie ein gradlinig verlaufendes, sich verästelndes oder sich mehrschichtig entwickelndes Thema läßt, erschließt sich in der Polyphonie der Dimensionen. Auch die Bewegung wird einbezogen, und sie ist nicht mehr nur Ablauf, Handlung, Akt („Betroffener Ort", 1922), Übergang, sie wächst über sich selbst hinaus („Auftrieb und Weg Segelflug", 1932) und kehrt in sich selbst zurück. „Der Schritt", 1932 (Abb.), ist weit mehr als nur ein Schritt: Die Bewegung des Schreitens wird gehalten, der Schritt steht still, er ist zum Monument seiner selbst geworden. Ihre integrale, polyphone Intensität, ihre bildbezogene Geschlossenheit („Ad marginem", 1930, „Schwebendes", 1930) scheidet diese Bilder von den älteren. In dem Grade ihrer bildlichen Verdichtung, in ihrer sich rundenden Existenzhaftigkeit sind sie brüderlich verwandt den gleichzeitigen Arbeiten von Picasso und Braque, von Lipchitz und Laurens, von Beckmann und Kirchner, von Schmidt-Rottluff, von Kandinsky. Die Lösung ist bei jedem Künstler eine andere. Gemeinsam scheint offenbar allen zu sein: die polyphon verschlüsselte Bild-Werdung, die Gestaltung der vom zuvor zerstörten Abbild losgelösten neuen, in sich ruhenden Bildwelt, das sich tiefenräumlich-kosmische Zusammenfügen, die Überwindung des in farbigen, flächigen, grafischen, kristallin-geometrischen, emotionell-expressiven Fragmenten Aufgebrochenen, die Synthese von entfremdeter Entdinglichung und konkretisierender „Bild"-Schöpfung.

Der Krieg liegt eine Strecke Wegs zurück, doch verdrängen läßt er sich nicht. „Der Frieden, in dem wir leben, hat den Krieg zur Voraussetzung. Wir leben nicht wieder in Friedenszeiten. Wir leben in der Zeit nach dem Kriege". So stand es 1930 in der Neuen Rundschau. In Dichtung, Literatur, Geistesleben und Musik scheint sich zu gleicher Zeit ein ähnlicher Wandel vollzogen zu haben.

In rasendem Tempo hatten Technik und Mechanisierung einander vorangetrieben und eine derartige geistige Nivellierung, einen solch wesentlichen Substanzverlust befördert, daß sich erschreckend vor wachen Augen eine „Krise der gegenwärtigen Daseinsordnung" auftat. Hatte nicht der Mensch selbst den seienden und bewußten, den einsichtig wirkenden und entscheidenden, den verantwortungsvoll urteilenden, den schöpferisch entwerfenden und planenden Menschen vertrieben und sich alle wahre Kraft des Erkennens, die allein den Augenblick überdauern und Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges verbinden kann, und damit alle glaubensvolle Wertbesetzung verbaut?

Um 1930 verdichtete sich dagegen die Reaktion, die über die anklagende Untergangsstimmung hinausgehende Suche nach neu zu formulierenden Werten menschlicher Existenz. Bereits 1927 hatte sich Heidegger in „Sein und Zeit" gegen die Verdeckung des eigentlichen wesenhaften Seins des Einzelnen im Sich-Bestimmen-Lassen durch die uns zuhandene Umwelt gewendet. 1929 folgte die spanische Originalausgabe von Ortega y Gassets „Aufstand der Massen", ein Aufruf gegen die verödende Technisierung und gegen die in sich selbst zufriedene geistige Nivellierung. 1931 schloß Jaspers seine zur Besinnung mahnende, die „Geistige Situation der Zeit" kritisch aufdeckende Schrift mit der „Prognose des Möglichen", die nur die Aufgabe haben kann, „den Menschen an sich selbst zu erinnern."

Die Spanne zwischen 1922 („The Waste Land") und 1930 („Ash-Wednesday") im Werke von T. S. Eliot bezeichnet die wiedergefundene Verheißung von der Gnade der Erlösung: sie vermag das verzweifelte Wissen und das „wüste Land" der unwiederbringlichen Vergänglichkeit aller Dinge und alles irdischen Daseins zu überstrahlen. Neuen Gewinn bedeutet die standhafte, illusionslose Hingabe an das Leben und die erwachende Besinnung auf das Bleibende. Im „Aschermittwoch" löst Eliot den Nihilismus der Avantgardisten und stellt sich in die aus der großen Tradition wachsende Ordnung, die Resignation läßt er im wirkenden Glauben überwunden werden:

„Because I know, that time is always time and place is always place and only place and what is actual is actual only for one time and only for one place, I rejoice that things are as they are and I renounce the blessed face and renounce the voice. Because I cannot hope to turn again consequently I rejoice, having to construct something upon which to rejoice".

Das Gemeinsame, das den Wandel um 1930 bestimmt und sich in vielerlei Differenzierung und Nuancen ausdrückt, ist die Zeitstufe, ist das Hier und Jetzt: 1930. Es ist der Aufruf der gemeinsamen Gegenwart, den es zu allen Zeiten gegeben hat, um 1150 oder 1430, um 1780 oder 1910. Diese gemeinsame Gegenwart löst nach Volksstämmen, Landschaften, Temperamenten und Individuen sich scheidende Reaktionen aus, die auseinanderstreben. Aber soweit sich das Erlebnis der Gegenwart aus einer gemeinsamen geistig-kulturellen Stufe des Daseins speist, eröffnet sich gerade in ihrer Vielfalt die Möglichkeit, aus späterem, objektivierendem Abstand diese Gegenwart als Phänomen zu fassen und von ihr aus Fakten zu erhellen, die sich bis dahin den Deutungen versperrten.

Auch wir leben in einer Zeit nach dem Kriege.

WERNER HOFMANN

BEMERKUNGEN ZU LAURENS

Der Kubismus liegt heute bei den Geschichtsakten. Man holt ihn aus der ehrfürchtig bewahrenden Pflege, wenn es die Hervorhebung der großen Wendemarken des Jahrhunderts gilt. War er in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts der Maßstab für das „Moderne" schlechthin, so muß er sich heute einschränken und das Geschichtskapitel „um 1910" mit den Münchener Ereignissen teilen, deren auslösende Dynamik in unseren Tagen stärkeres Echo antrifft.

Ähnlich wie in der Malerei liegen die Dinge in der Plastik. Das Eisen hat im Augenblick die traditionellen Gestaltungsverfahren – Stein und Bronze – an den Rand gedrängt. Es besitzt die schärferen Akzente, die wendigeren Formsignaturen, Griff und Klammer, exponierte Räumlichkeit. Was im Stein ausgesprochen wird, ist festgelegt, gebunden. Das Eisen ist Ereignis, häufig aggressiv, es ist uns – im direkten wie im übertragenen Sinne – in die Hand gegeben. Vielleicht, weil es uns von den alltäglichen Gerätschaften als manipulierbar vertraut ist.

Damit ist gesagt, daß ein Bildhauer wie Laurens heute mit keinem Rückenwind rechnen kann. Man sieht ihn kritischer, aus größerer Distanz, mit einer Art von „interesselosem Wohlgefallen". Diese Formel der Kantschen Ästhetik ist bewußt hierher gesetzt, denn sie scheint als Zugang für das Werk von Laurens durchaus angebracht.

Die zwanziger Jahre, in Frankreich etwas unentschieden und scheinbar ereignislos, haben etwas von der breiten Gemächlichkeit einer Mittagsstimmung. Im Werk von Laurens rufen sie einen wichtigen Klärungsprozeß hervor. Die Malerei der Kubisten, vom menschlichen Körper wieder berührt, wird breit und geruhsam, maßvoll aufgelockert. Ihre Bildhauerei geht ähnliche Wege. Ich spreche, was Laurens anlangt, nicht von einer Zäsur, sondern von einer Überführung der kubistisch gebrochenen in gesättigte, besonnene Formen. Freilich besonnen und maßvoll war dieser Künstler immer schon. Die Linealgerade hat bei ihm nie die verletzende Härte des Analytikers, der die Schockwirkungen der Zerstückung sucht. Er begann in einem Dekorationsatelier, und dekorative Steinmetzarbeiten bereiteten ihn, lange vor der Begegnung mit dem Kubismus – 1911 wurde er mit Braque bekannt –, auf die neue formale Grammatik vor. Ein dekorativer Zug, gepaart mit handwerklicher Sorgfalt, ist für das ganze Lebenswerk von Laurens kennzeichnend. Der Meißel arbeitet diszipliniert, er läßt an der Form nichts offen oder bloß angedeutet. Wenn er eine Kerbe schlägt, ein schmückendes Motiv – eine Weintraube – zeichnet oder das Haar gliedernd abtreppt, dann wird nie das genialische Ungefähr zu Hilfe gerufen.

Die Wende, von der hier die Rede ist, ereignet sich etwa um 1925. Die kubistische Formendisziplin, der sich Laurens länger als ein Jahrzehnt verschrieb, legte ihm das geschobene, gestossene Ineinanderschachteln der Elemente nahe. Er benutzt es mit bedachtsamer Ökonomie. Stärker als die Zerklüftung fesselt ihn in diesen Jahren bereits die Verklammerung der einzelnen Volumina und deren Verbindung zum Gesamtkörper. Es gehört zum Kubismus, daß er Formen abbrechen läßt, sie brüsk zerschneidet und der Fragmentierung ausliefert. Auch Laurens verfährt so, aber er vergißt darüber nicht die Übergänge. Er harmonisiert. Die Formen sind ineinandergefaltet. Geknickt und gekantet, stehen sie in kontinuierlichem Wechselbezug. Das ist vielleicht eines der zentralen Merkmale des Künstlers: die Kontinuität seiner Gestalten. Ihr Volumen ist nicht vorhanden, es wird, mittels einer kontinuierlichen Artikulation, hervorgerufen, zum Ablauf gebracht.

Dies geschieht mit Hilfe der Lichtführung. Das Licht hält sich auf Stufen, in Nischen und Absätzen auf. Ebenso der Schatten. Beider Terrain ist klar bemessen, aber nicht starr, sondern voll reich nuancierter Übergänge. Dazu trägt die Eleganz der linearen Abmessungen bei, denen etwas Großzügiges eignet. Das kommt aber auch von der Bearbeitung der Oberfläche, die dem Licht kein Reflektor, sondern eine Angriffsebene ist, die dieses überspielt und, in die Tiefe dringend, durchwärmt. Ich bezweifle übrigens, ob Laurens damals, als er seine kubistischen Figuren schuf, je die Möglichkeit hatte, sie so evokativ angestrahlt zu sehen, wie das kürzlich in einer Ausstellung der Galerie Leiris der Fall war. Die Sache hat zweifellos ihr Gutes, aber manchmal greift der dramatisierende Effekt doch zu tief in den Formkörper ein. Laurens dachte wahrscheinlich an eine mildere, gedämpftere Lichtführung. Von seinen polychromen Skulpturen sagte er übrigens einmal, sie dienten dem Bestreben, der Plastik ihr Eigenlicht zu geben. Eine allzu intensive Dosis von „Außenlicht" erzielt gerade das Gegenteil.

Es sei nicht verschwiegen, daß es vom Fülligen zum Schwerfälligen bei Laurens manchmal nicht sehr weit ist. Dann nämlich, wenn das Weibliche, das er sich zum zentralen Gestaltträger erwählt, der blockhaften Durchdringung entbehrt. Dekorativ gedacht, bleiben diese Figuren dann in der Fläche, sie rechnen nur mit einer Vorderansicht, sie wirken unfrei und dumpf. Daran kann auch die schöne, „gepflegte" Konversation von Umriß- und Binnenlinien nichts ändern. Der Körper verliert an Volumen, er degeneriert zur Masse.

In den letzten fünfzehn Jahren – der 1885 Geborene starb 1954 – kommt eine neue, direkte Formensinnlichkeit in seinen Sprachschatz. Das Organische wird von einer unruhigen, stoßhaften Lebendigkeit erfaßt. Ein Drehen, Wenden und Sich-verknoten bemächtigt sich der Gliedmaßen, sie öffnen sich, nehmen Raum auf, schwellen zu mächtigen Ausladungen an. Oder sie ballen sich – wie bei der Schlafenden von 1943 –, nachdem sie sich vorher mit vitalen Energien vollgesogen haben.

Nie war Laurens freier, rhythmisch gelöster und innerlich ergriffener – nie kam er auch der rätselhaften Mitte des Daseins näher. Eine ahnungsvolle Trächtigkeit ist in diesen Figuren und eine eigentümliche Nähe zum Idol. Gesprächsweise hat Laurens einmal gesagt, was eine Skulptur sein könne. Er unterschied: dekorative Skulpturen, solche in der Art der Marmorfiguren der Zykladen („die alles enthalten"), dann magische, religiöse und Erinnerungsobjekte (Rude's „Marschall Ney"). Und zuletzt: „un objet de delectation". Ein Gegenstand des Wohlgefallens. Ich möchte annehmen, daß er dabei an seine eigenen Arbeiten dachte.

DIE IDEEN

OTTO FREUNDLICHS

„Wenn der Mensch sich seiner Habsucht entkleidet und den Dingen die Freiheit von seinem Machtwillen gibt, dann werden die Dinge ihm ihre Tiefe erschließen, die auch die wahre Tiefe des Menschen ist, und es wird dann die Zeit heranreifen, in der über der alten Welt der Erscheinung eine neue Welt zur Erscheinung gelangt."
(Schlußsatz der letzten 1942/43 in den Pyrenäen gemachten Aufzeichnungen „Ideen und Bilder".)

Das Werk Otto Freundlichs ist in Deutschland noch so gut wie unbekannt, obwohl der Künstler zu den Pionieren der nichtgegenständlichen Kunst gehört. Nur wenige werden sich an die Ausstellungen „Entartete Kunst" in München und Berlin 1934 – 1938 erinnern, wo mehrere Werke von Freundlich zu sehen waren, und fast nichts weiß man von seinen Ideen, die er in zahlreichen, meist unveröffentlichten Schriften niedergelegt hat.

Im vergangenen Jahr hätte man in Deutschland in irgendeiner Weise des 80. Geburtstages Otto Freundlichs gedenken sollen, leider geschah dies nicht. Es ist zu hoffen, daß eine Ausstellung in diesem Jahr das Versäumte nachholt. Hier sei ein erster Versuch gemacht, aus den uns zugänglichen Schriften die Hauptgedanken herauszuschälen.

Am leichtesten verständlich sind die „Erinnerungen an das Künstlerleben in Paris vor dem Kriege 1914", in denen Freundlich von seinen Begegnungen mit Picasso, Braque, Derain, Max Jakob, Uhde, Modigliani usw. berichtet. Es sind dies unseres Wissens die einzigen biografischen Aufzeichnungen Freundlichs. Um den ersten Teil gekürzt, sind sie in diesem Heft veröffentlicht.

Zwar stand Freundlich um 1918 in Beziehung zur „Akion" und zum Kreise um Franz Pfemfert, aber er war alles andere als ein Marxist, und seinen letzten Aufsatz „Ideen und Bilder" könnte man als Antithese zum historischen Materialismus bezeichnen.

1919 schrieb Freundlich an die Novembergruppe: „Die Grundlagen der jungen Kunst beruhen auf dem Gefühl eines kosmischen Kommunismus, von dem der wissenschaftliche Kommunismus ein notwendiger, wenn auch untergeordneter Teil ist". „Das Positive wird dadurch erzeugt, daß wir wissen, wie weit das gegenwärtige Leben in den Geist eingehen kann." (Grundlagen für eine Weltreligion). Im gleichen Aufsatz drückt er den Wunsch aus, daß es in der Novembergruppe nicht nur beim guten Willen bleiben solle, und daß das, was geschieht, nicht nur ein kompromißliches Scheinmanöver sei, sondern mit der ganzen sittlichen Verantwortung für die Geistigkeit der gesamten Menschheit und für die kommenden Jahrhunderte geschähe. In „Welt und Urwelt" (21. 9. 1918 in „Die Aktion") heißt es: „. . . . der Mensch lerne, die angewandten Wissenschaften als subalterne Angelegenheit des Geistes anzusehen und versage sich ihre Anwendung. . . . Ein falscher Geist war es, der die Wissenschaften schuf, die nämlich, die die Blutsbrüderschaft der Dinge löste, Verbindungsadern durchschnitt, und ein Nebeneinander von lauter blutleeren Larven erzielte. Würde die Heilung der Welt nicht dadurch entstehen, wenn wir die der Welt abgewandte Seite jedes Dinges liebten und sie verehrten. Die Optik scharf abgegrenzter Körper oder Flächen entspricht dem Beamtentum und Bürokratismus im Staate."

„Die Furcht, die Natur zu verlieren, ist die Ursache des Widerstandes gegen eine gestaltende Kraft, deren Ziel oder Ziele unbekannt sind. . . . nicht minder groß ist die Furcht der Soziologen, der historischen Materialisten, der Marxisten, die Realpolitik aus den Händen zu verlieren, wenn eine selbständige sozialisierende Weltfunktion als unermüdlich treibende Kraft anerkannt wird. Nur die Konzeption eines freien Weltprozesses vermag eine universelle Gesellschaftsmoral mit kosmischen Kräften in Beziehung zu setzen, durch die sie allein sich den vielen Religionen als eine einzige Religion gegenüberstellen kann." („Die Malerei und ihr Weg").

In dem überaus poetischen Text „Der Bau", der in den zwanziger Jahren in „Die Gemeinschaft, Dokumente der geistigen Welt" abgedruckt wurde, heißt es: „Zwischen euch gehe ich, ihr Heiligtümer der Welt, die ihr Menschen seid, und glaube an das ewige Licht in euch. . . Es steht ein Ruf in der Luft, der kündet dem Auge eine neue Wissenschaft, und ehe das Auge sein neues Schauen findet, wandert schon der Geist der Liebe dem Rufe nach und wird Speise den Pilgern, die schauend, tastend, wagend die Formen des Leibes verließen."

Ist es nicht wie ein Mahnen an das, was die geistige Mission des deutschen Volkes hätte sein können, wenn er weiter sagt: „Nun aber wird endlich offenbar, wie um alles Verstoßene die große Heimat wächst. Wir alle sind die Verstoßenen, die ganze Erde ist bevölkert mit Verstoßenen, in allen steht das: wie schaffe ich Heimat allen und mir".

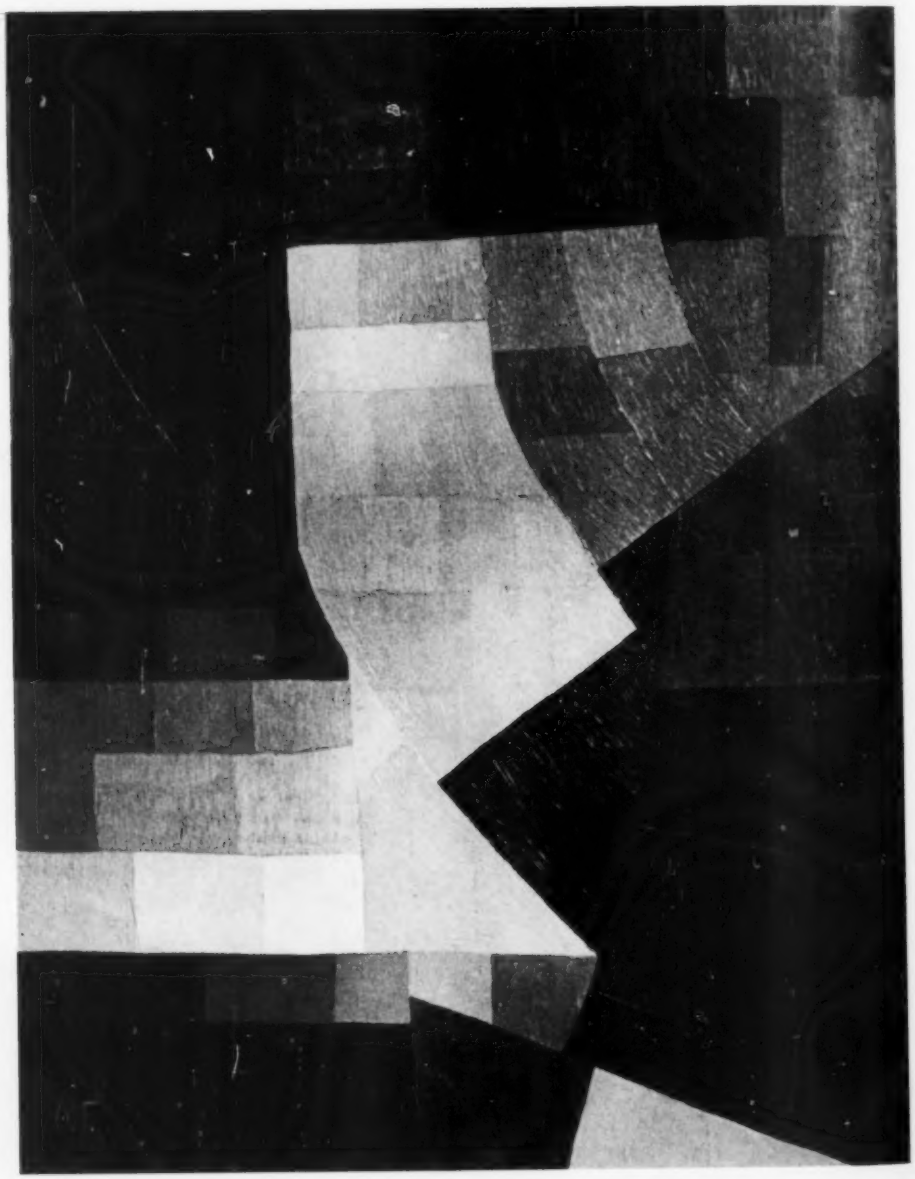
Dieses Wort „Wie schaffe ich Heimat allen und mir", macht klar, daß künstlerisches Schaffen für Otto Freundlich ein ethisches und soziales Problem ist („weil der Künstler sich vom Egozentrischen zum Universalmenschen verwandeln muß" und weil „die richtige Funktion der sozialen Kräfte nicht durch die Darstellung von Menschen, und malte man Hunderte und Tausende, ablesbar ist").

In den Dreißiger Jahren schrieb er über Bachs „Kunst der Fuge": „Es war wie das vollkommene Zusammenspiel eines

Atelier Otto Freundlich

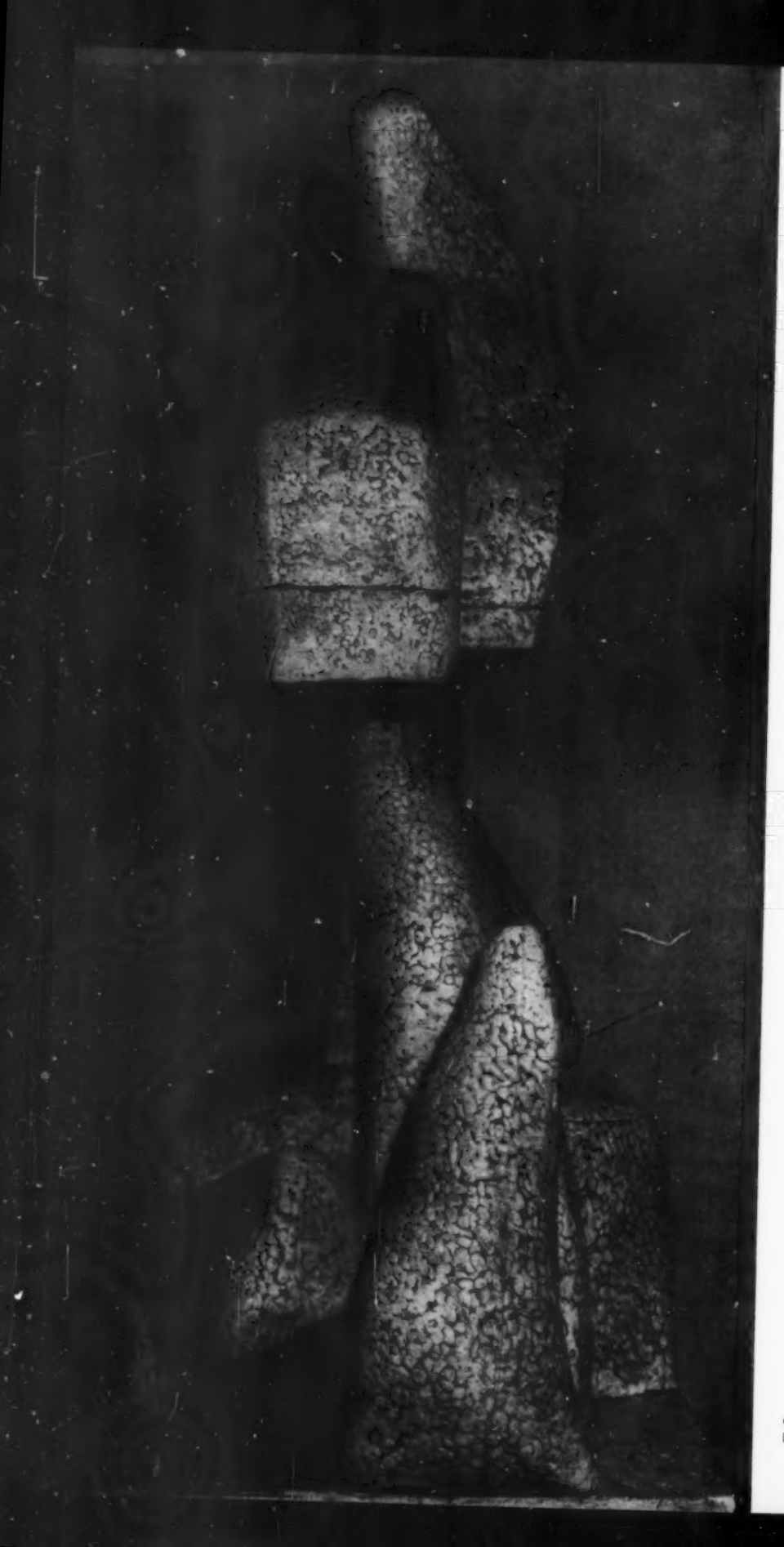
Otto Freundlich
Bildnisfoto

Otto Freundlich
Komposition, 1930



Otto Freundlich
Architektonische Skulptur, 1933 34

Otto Freundlich
Komposition, 1932



Otto Freundlich
Entwurf für eine Monumentalskulptur

Orchesters ohne Dirigenten, als wenn eine jede Stimme nicht nur sich, sondern auch alle anderen hörte, als wenn jeder Spieler nicht nur für sich, sondern im engsten, taktvollsten, liebevollsten Einvernehmen mit den anderen Spielern spielte, als wenn die Menschen nicht nur für den persönlichen Nutzen und Genuß schafften und dachten, sondern ihr Dasein so geordnet war durch ein höheres Prinzip der Gemeinschaft, daß in jedem Einzelnen alle anderen Menschen lebten, daß das Tagewerk, alle wie die Spieler eines Orchesters verband . . ."
In mehreren Aufsätzen legt O. F. die Gründe dar, weshalb eine zukunftsträchtige Kunst, die vom Beschauer geforderte konventionelle Dreidimensionalität in der Malerei aufgeben mußte. Er macht u. a. den Privatbesitz dafür verantwortlich, daß die Gesellschaft eine Summierung von lauter Einzelnen ist.
„Nur was einzeln ist, kann besessen werden, und wer besessen werden soll, muß vereinzelt werden." Und er folgert, daß der Künstler, der eine neue, auf menschliche Solidarität gegründete Gesellschaft vorbereitet, „das egozentrische Moment, das mit der Darstellung von Menschen, Pflanzen und Dingen eng verbunden ist, ausschalten muß."
„Wie aber geht es zu, daß auch die Natur von der Diktatur des Besitzes imprägniert sein kann? Sieht denn jeder Baum, jeder Berg, die Landschaft und der Fluß, der Apfel und die Flasche so aus wie ein Industriemagnat? Die Antwort darauf ergibt sich aus unseren Wertsetzungen. Was die Dinge, was die Welt dem Menschen wert sind, das trägt er in sie hinein, das sieht er in sie hinein, so stellt er sie dar." (Bekenntnisse eines revolutionären Malers). In „Der bildhafte Raum" (beendet 1. 3. 1938) vertiefen sich diese Gedanken. „Dadurch, daß wir Maler nicht mehr die Intelligenz anwendeten, die auf die Erhaltung des Individuums gerichtet ist, sondern jene Intelligenz, die sich auf die Erhaltung der Menschheit richtet, mußte sich notwendig auch die Darstellung der Individuen und der ganzen Dingwelt ändern."
„Die Tiefenrichtungen in einem dreidimensionalen Körper sind diejenigen Aktionen in ihm, die unmittelbar unseren egozentrischen Willen berühren . . . Wir sind befriedigt, wenn wir sie gefunden haben, und wenn diese Befriedigung erreicht ist und sich etwas Anekdotisches dazu gesellt, hört unser Suchen auf."
Um die Dingwelt zu ändern, um sie frei werden zu lassen, brauchen wir die „formbildenden Kräfte, die uns eingeboren sind". In seinem kosmischen Denken nähert sich Freundlich den großen Mystikern aller Zeiten. Er sieht seine Aufgabe als Künstler darin, „das Gesetz, das in sich enthält Anerkennung und Ablehnung, sichtbar zu machen." Das wird möglich, wenn wir vordringen in das Reich „wo die Urzeugungen beheimatet sind: in den Kräften und Stoffen des Kosmos".
Die Tempel zu Paestum und die Kathedrale zu Chatres waren für die Menschen der damaligen Zeiten „Wegweiser zum All der Kräfte. Als das große All starb, starb auch eine Menschheit. In lauter nackte Steine zerfiel die Menschheit und wurde zu ohnmächtigen Trümmern . . . als Bruchstücke über die Welt zerstreut, haßt eins das andere, vernichtet eins das andere, und sie wollen es nicht wahrhaben, daß sie Bausteine eines einzigen gewaltigen Baues sind". (In diesem Zusammenhang wäre es interessant, zu untersuchen, ob und inwieweit das Osirismotiv Freundlich bekannt war).
Diesen Bau im Weltmaßstabe wieder aufzurichten, ist die Aufgabe der Künste: „Architektur, Malerei, plastische Kunst, Lichtkunst und Musik. Weltkultur, keine kleinere kann und wird es sein."
„Vornehmste Aufgabe des Künstlers ist die Erweiterung, die Bereicherung des Sichtbaren. Darum gibt er Darstellungsmittel preis, wenn sie nicht geeignet sind, das auszudrücken, was sichtbar gemacht werden soll, und er findet neue Ausdrucksmittel".
„Ein Kunstwerk ist erst dann überzeugend und wahr, wenn der Künstler selbst das l e b t, was er im Kunstwerk ausdrücken möchte. Wenn eine neue Ideologie zu einer Kunstwahrheit werden soll, so muß sie sich mit der Ideologie a l t e r Kunstwahrheiten auseinandersetzen, d. h., sie überwunden und zur neuen Ideologie umgeformt haben . . denn die Besserung der Gesellschaft wird nur durch richtige Taten und Handlungen erreicht."
Alles Sichtbar-Körperliche verdankt seine Existenz geistigen Kräften, und alle physikalischen Vorgänge müssen erst einmal gedacht worden sein, ehe sie ihren Lauf nehmen können. Die Künstler der Renaissance, voran Leonardo da Vinci, haben geistig das technische Zeitalter vorbereitet. Für einen künstlerisch denkenden oder empfindenden Menschen dürfte es deshalb nicht verwunderlich sein, wenn er bei Otto Freundlich (1938) folgenden Satz findet: „Warum auch hier nicht (im künstlerischen Bereich) sich in eine Stratosphäre und darüberhinaus erheben." An anderer Stelle präzisiert er allerdings: „Es sind nicht die berechenbaren Gesetze der Umdrehungen der Sterne und Planeten, nicht die Art ihrer Bewegung, nicht das Kalkül geometrischer oder planimetrischer Gewißheiten, denen wir durch Kubus, Fläche oder Kurve nahezukommen suchen, sondern die Auflösung und der Aufbau des Lebens selbst, das Prinzip des Lebens". Und im gleichen Aufsatz („Ideen und Bilder") spricht er von der „Befreiung des Objekts Erde aus dieser Zentralstellung und Lösung ihrer Kräfte zu verbindenden Aktionen im Weltraum. Diese Aktionen sind nicht als physikalische oder physiologische gemeint, die eng kausal mit dem Objekt verbunden bleiben, sondern als freie Emanationen, Aussendungen, Ausstrahlungen einer Art schwebender Materialisation aus der Dingwelt in die Zwischenräume. Sich selbst gestaltend, nehmen die Kräfte des Weltalls einen Weg, viele Wege, aber auch den auf uns zu."
Otto Freundlich wurde am 10. Juli 1878 in Stolp, Pommern, geboren. Er studierte Kunstgeschichte in München und Florenz und ging 1908 nach Paris. 1912 stellte er im Sonderbund Köln zwei Köpfe aus Gips aus. 1918/19 führte er auf Bestellung ein großes Mosaik und 1924 ein buntes Glasfenster aus. Er stellte regelmäßig im Pariser „Salon des Indépendants" aus und trat 1931 der Bewegung „Abstraction Création" bei. 1940 flüchtete er nach Martin de Fenouillet in den Pyrenäen, von wo er am 4. März 1943 nach Polen deportiert wurde, in dem fünfzigsten Eisenbahntransport von Juden, der das Konzentrationslager Drancy bei Paris verließ. Alle Insassen stammten aus dem Lager Gars in den Pyrenäen. Ihr Bestimmungsort war Cholnn. In der Deportiertenliste stand als „Nr. 147" die Eintragung: „Freundlich Otto (geboren) 10. 7. 78 (Stolp), deutscher Nationalität, 28, rue Denfort Rochereau (Paris) Künstler — Maler."
Sein letztes Pariser Atelier, 38, Rue Henri Barbusse, hält seine Lebensgefährtin, die Künstlerin Madame Kosnik-Kloss in Ordnung. Dreimal in der Woche ist es für Besuche geöffnet. Es enthält Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Glasfenster, Mosaiken usw.
Anfang vorigen Jahres wurde in Paris „Die Vereinigung der Freunde Otto Freundlichs" gegründet, die sich die Aufgabe stellt, das Lebenswerk des Künstlers der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und seine Lieblingsidee verwirklichen zu helfen: Die Errichtung eines universellen Zentrums der Künste in Auvers (wo van Gogh starb, Cézanne und andere Künstler arbeiteten). In dem Atelier ist Freundlichs Entwurf für den „Leuchtturm der sieben Künste" zu sehen.

Gerhard Werner Weber

OTTO FREUNDLICH

ERINNERUNGEN AN DAS KÜNSTLERLEBEN IN PARIS VOR DEM KRIEGE 1914

Es war im Anfang des Jahres 1908 oder 1909, als ich in dem Nachtpersonenzug, mit einem Billet vierter Klasse bis zur Grenze versehen, von Berlin abfuhr, jenem Paris entgegen, das für uns Mitteleuropäer das Paris Rodins, das Paris Manets, Cézannes, der Impressionisten war. Mein Gepäck bestand aus zwei Kragen und einer Schlafdecke. Die Empfehlungen, die ich hatte, waren nur Grüße an den Maler Rudolf Levy. Als Ort, wohin ich mich direkt vom Bahnhof zu begeben hatte, war mir das Café du Dôme genannt. Ich saß im Wagen vierter Klasse, mit mir fuhren jüdische Auswanderer, die nach Winipegg in Nordamerika auswanderten und deren Kinder nun schon die Mühsale ihrer Eltern wie ein Märchen sich erzählen lassen werden. In Paris angekommen, fuhr ich ins Café du Dôme, und es war André, der Freund aller Künstler, den ich nach Monsieur Levy fragte. „Le voilà" sagte er, denn in diesem Augenblick betrat Rudolf Levy aus dem „bureau de tabac" des Kaffees kommend, den Raum. Ich will ihm hier den Dank entrichten, den ich ihm von jener Zeit her schulde, als er sich meiner in Paris so freundlich annahm und mich in einem Hotel unterbrachte.

Aber ich wußte auch durch Lothar Mohmeyer in Berlin, daß unser Bohême-Bruder Bing sich in Paris aufhielt, nur seine Adresse war mir unbekannt. Aber das Café du Dôme, das damals alle geistigen Rebellen vereinigte, war der Ort, wo man sich persönlich treffen konnte, und es war wohl auch dort, wo ich Bing wiedersah. Die Rolle, die Bing in der Bohême-Jugend Münchens und Berlins spielte, wird seinem Herzen immer Ehre machen, denn er war der Beste, Uneigennützigste, der vielen große Dienste erwiesen hat. Henry Bing, der ewig Neunzehnjährige, war damals schon ein bekannter und gut bezahlter Zeichner in der „Jugend" und im „Simplizissimus". Er, der Franzose, beherrschte den Münchener Dialekt wie ein „Gescherter", und sein Notizbüchlein war voll waschechter bayerischer Witze. Ihm, dem treuen Freund jener Zeiten, sei auch an dieser Stelle ein Wort bleibender Dankbarkeit ausgesprochen. Ich befand mich in einer „purée", einer Armut, die mich zwang, im großen Paris das billigste Beförderungsmittel zu benutzen, nämlich: Schusters Rappen. Bing, der bei seiner Mutter wohnte, in einer kleinen Straße in der Nähe der Avenue du Bois de Boulogne, hatte mich eingeladen, jeden Abend zu ihm zu kommen und dort mit ihm und seiner Freundin das Abendessen zu teilen und außerdem die zehn Franken, die ihm seine Mutter als tägliches Taschengeld ausgesetzt hatte. Diese zehn Franken waren das Mittel, mich in das Pariser Nachtleben einzuführen, dem wir, jeder mit einer Tasse Kaffee zu 2 frcs. 50 versehen, im Monico oder in einem anderen Nachtlokal zuschauten. Wir genossen es nüchtern und in der Distanz künstlerischer Beobachtung. Aber es war ein Rausch besonderer Art, mit dem wir im Morgengrauen heimgingen: es war der Rausch des jungen Geistes, der in Paris geboren war und ein Asyl gefunden hatte, es war der erste Rausch geistiger Revolution, der in einer kleinen Kollektive lebte: denn schon hatte Picasso die Konventionen durchbrochen, Dérain hatte diese Notwendigkeit vorausgesehen. Braque, Herbin, später Juan Gris und auch ich hatten schon darum gerungen. Max Jacob, Apollinaire, Maurice Raynal, André Salmon waren die Mitkämpfer und Bahnbrecher der neuen Zeit als Dichter und Theoretiker. Die Einmütigkeit des Geistes, die Kameradschaftlichkeit unter diesen Wahlbrüdern war herrlich und durchstrahlte Paris mit dem Glanz der Morgenröte.

Eines Tages traf ich Rudolf Levy im Café du Dôme, und er fragte mich: „Freundlich, wollen Sie ein Atelier haben, es ist frei, es ist für drei Monate vorausbezahlt, es ist auf dem Montmartre." Leider war das Atelier durch ein tragisches Ereignis frei geworden. Der deutsche Maler Wiegels hatte sich dort das Leben genommen. Wie man sagte, war es der baldige Verlust einer kleinen Monatsrente, die ihn zu diesem Verzweiflungsschritt trieb. Ich bezog Wiegels Atelier, und die ersten Nächte schlief ich wenig. Da ich Levy sagte, ich würde das Atelier nehmen, setzten er, Uhde und ich uns in ein Auto und fuhren vom Montparnasse bis an die steile Rue Ravignan, wo wir ausstiegen. Wir gingen dann die kleine Straße hinauf bis zum Place de Ravignan, ein kleines mit Bäumen bestandenes Plätzchen, wie in einer Provinzstadt. Am Platze stand ein Haus mit nur einem Parterregeschoß. Wir gingen auf das Haus zu, vor dessen Tür ein mittelgroßer junger Mann mit schwarzen, leuchtenden Augen und einem blauen Schlosseranzug stand. Levy oder Uhde sagte zu ihm „voilà Monsieur Picasso, votre nouveau voisin". Nach dieser Vorstellung und einem „au révoir", verschwanden sie. Ich blieb mit Picasso allein, und er lud mich zu einem „petit verre" ein. Das „petit verre" wurde bei Monsieur Azon getrunken, an der Ecke des kleinen Platzes, und ich erfuhr erst später, daß diese kleine Wirtschaft der Treffpunkt der geistigen Avantgarde von Paris war. Wir saßen auf der bescheidenen kleinen Terrasse des Restaurants Azon, tranken Bier und tauschten unsere Gedanken über Kunst, Gesellschaft, Zukunft der Menschheit aus; Max Jacob war dazu gekommen, wir verstanden uns herrlich, Picasso sagte: „Oui, c'est notre frère", wir sagten du zueinander, und von jener Stunde an gehörte ich zu ihnen. Da ich kein Geld hatte, fragte ich Monsieur Azon, ob er mir einige Tage zu essen geben würde, bis ich Geld bekäme. Er antwortete mir: „Monsieur Picasso m'en à déja parlé, vous pouvez manger ici". Diese feine Kameradschaft, diese Hochherzigkeit hat mir Picasso oft erwiesen, und ich bin ihm in dauernder Erkenntlichkeit dafür verbunden. Jeden Sonntagabend erschienen bei Monsieur Azon unter anderem: Picasso, Max Jacob, Apollinaire, Marie Laurencin, Maurice Raynal, André Salmon, Princet, Dérain, ein Schauspieler Colin, der mit gewaltiger Stimme Victor Hugo deklamierte. Mit ihren Freundinnen kamen die Künstler, die mit ihnen kämpften und litten. Es ist schade, daß die Gespräche, die dort geführt wurden, nicht aufgezeichnet sind, man kann sich keine Vorstellung von der Tiefe, der Gründlichkeit und der Kühnheit der Ideen machen, die allen eine selbstverständliche Vorstellungswelt waren. Nach dem Essen gingen wir ins Lapinagil zum père Frédé. Er sang Lieder von Verlaine zur Guitarre und Chansons wie ein Barde. Dichter sagten ihre Gedichte auf und fanden dort den ersten öffentlichen Beifall. Im heißen Sommer 1911 verbrachten wir die Nächte bei Frédé bis zum Morgen. Kein Lüftchen rührte sich. Braque lag in seiner ganzen Länge auf einem Tisch ausgestreckt, der Morgen graute schon, ein Lüftchen begann zu wehen und Braque sagte: „voilà le du-vent".

Ich malte damals in der Rue des Abesses Bilder großen Formats. Mein Atelier hatte auch nach oben ein Atelierfenster und nach der Seite einen Ausblick auf einen kleinen Hof, nicht viel größer als ein Quadratmeter. Als Mobiliar befand sich darin ein Tisch, eine Matratze, die auf der Erde lag. Aber auch einen Regenschirm rechne ich zum Mobiliar. Diesen hatte ich von meinem lieben Jugendfreund Richard Gottschalk erhalten: ihm und seiner Frau, die sich in der Zeit der Not so tapfer durchs Leben geschlagen, sei hier für ihre treue Hilfe, die sie mir da-

mals leisteten, mein tiefster Dank ausgesprochen. Dieser Regenschirm von Richard Gottschalk schützte mich, wenn ich schlief, vor dem Regen, den das Atelier ausgiebig durchließ. Ich schlief also in Regennächten mit dem offenen Schirm über dem Kopf, die Krücke in die Achsel eingeklemmt. Ich hätte natürlich gern mein nasses Atelier gegen ein trockenes vertauscht und liebäugelte mit einem Atelier im Vorderhause. Eines Tages, als ich ausgehen wollte, sah ich neben der Haustür ein Plakat: „Atelier zu vermieten". Aha, dachte ich, jetzt ist vielleicht eines jener Ateliers frei geworden, das ich gerne bezogen hätte, und ich beeilte mich, zur Portiersfrau zu gehen, um meinen Wunsch gleich auszusprechen. „Welches Atelier ist zu vermieten?" fragte ich Madame la Concierge. „Es ist das Ihrige, mein Herr". Sie sagte es in freundlichem und teilnahmsvollem Ton, denn ich war sehr arm. Der Wirt, dem ich dann nach einigen Tagen die rückständige Miete brachte, wollte mir das Atelier aber nicht lassen. Ich hinterließ, als ich auszog, meinem lieben Portierskameraden meine Schlafdecke aus Kamelhaar, die mich im Winter gut geschützt hatte. Dann zog ich ins Hôtel Jacob, Rue Jacob, auf der anderen Seite der Seine. Überhaupt begann allmählich eine Auswanderung vom Montmartre nach dem Montparnasse, dessen Glanzzeit jetzt beginnen sollte. Die Futuristen waren nach Paris gekommen, sie hatten bei Bernheim jeune ihre erste Ausstellung gehabt, die Manifeste Marinettis erschienen zahllos wie der Sand am Meer, und alle Künstler, Dichter, Schriftsteller und freien Geister, die schon in Paris waren und neu hinzugekommen, trafen sich jeden Dienstagabend in der Closerie des Lilas. Man besuchte sich, täglich mehrere Male, und das geistige Leben war mit Energie geladen. 1911 fand die Ausstellung der neuen Sezession in Berlin statt, wo ich auch ausstellte und wohin ich zur Eröffnung gefahren war. Dort lernte ich Schmidt-Rottluff kennen, und als ich wieder nach Paris zurückgekehrt war, blieb ich mit ihm in brieflicher Verbindung. Durch ihn lernte ich Wilhelm Niemeyer kennen, der mich in Paris besuchte. Er und Frau Niemeyer wurden meine besten Freunde, deren Hilfe ich viel, sehr viel zu verdanken habe: es wird mir immer unvergeßlich sein, was sie in diesen Jahren an mir Gutes getan. Die Ausstellung des „Sonderbundes" für das Jahr 1912 wurde vorbereitet, und ich besuchte mit Niemeyer die mir befreundeten Maler der Avantgarde, von denen er Werke für die Ausstellung auswählte. Man weiß, welchen ungeheuren Widerhall diese Ausstellung hatte, wie gewaltig diese erste große Manifestation der modernen Kunst war. Niemeyer stellte auch zum ersten Male die Graphiken unseres früh verstorbenen Freundes, des hochbegabten portugiesischen Malers Amadeo de Souza-Gardoso in der Hamburger Kunstgewerbeschule aus. Der Freundschaft Niemeyers verdanke ich den Auftrag für eine Plastik, den mir der Maler August Deusser gegeben hat. Ich zog dann aus der Rue Jacob in die Rue Boissonade. Picasso war inzwischen nach Boulevard Raspail gezogen, und oft war ich bei ihm; manches Mal holte er mich zum déjeuner ab, er war immer ein guter Kamerad und immer war sein Geist auf das Größte gerichtet. Doch bald zog er aus dem Atelier Boulevard Raspail aus, und ich half ihm Negerplastiken nach der Rue Schoelcher in sein neues Atelier tragen. Modigliani wohnte auch am Boulevard Raspail, in einer elenden Baracke in einem Hof. Er lebte in großer Armut und meißelte, im Grase sitzend, seine hochbedeutenden Plastiken. Ludwig Rubiner und Frieda Rubiner-Ichak waren damals in Paris, durch sie lernte ich die „Aktion" kennen und erfuhr von Franz Pfemferts großem Wirken. Erst viel später sollte ich selbst mit Pfemfert und der „Aktion" in Beziehung treten. Meine Arbeiten stellte ich in der Galerie von Clovis Sagot, Rue Laffite, aus, mit dem ich durch Picasso und Braque bekannt ge-

Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST
VIII. JAHR. HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 37 38

SONDERHEFT OTTO FREUNDLICH. INHALT: OTTO FREUNDLICH: SELBSTPORTRÄT (TITELBLATT) / OTTO Freundlich: Welt-Brand / Otto Freundlich: Drei Federzeichnungen und sieben Holzschnitte (vom Stock gedruckt) / Alfred Gottwald: Denkmäler zu Herrn Hillers „Herrenhaus" / Johannes Urzidil: Klage des Endgerechten / Pol Michels, Heinrich [illegible], Georg Kaiser, Werner Hahn, Camill Hoffmann, Arnold Berney und Edith Rinyl: Lyrische Anthologie / Carl Figdor: [illegible] Der Dichter / F. P.: Ich schneide die Zeit aus; Kleiner Briefkasten / Beilage zur Bücherausgabe: Otto Freundlich: Original-Holzschnitt

SONDERHEFT OTTO FREUNDLICH
VERLAG · DIE AKTION · BERLIN-WILMERSDORF
HEFT 80 PFG.

worden war. Kahnweiler hatte seine kleine, auserlesene Galerie eröffnet; sie war die erste Galerie in Paris, die sich ausschließlich für die Kunst der Avant-garde einsetzte: für Picasso, Braque, Dérain und Vlaminck. Dort sah man immer die letzten Entscheidungen dieser Künstlerjugend. Herbin stellte bei Sagot aus, und wenn man Arbeiten dieser noch sehr bekämpften Künstler sehen wollte, ging man von Sagot zu Kahnweiler und von Kahnweiler zu Sagot. Vater Sagot war selbst sehr arm. Aber er lebte nur für seine Bilder und seine Galerie und zeichnete in einem Büchlein seine eigenen Gedanken auf und die Aussprüche über die Kunst, die er von Picasso und anderen Künstlern hörte. Immer war er geistig lebendig und unser wahrer Freund, Monsieur Charles nicht zu vergessen, der ihm zur Seite stand. Juan Gris lernte ich kennen, als er noch mit den inneren Entscheidungen rang, die sich zu schöner und künstlerischer Offenbarung entfalten sollten. Leider ist auch diesem Künstler höchster Künstlerschaft nur ein kurzes Leben beschieden gewesen. Sein frühzeitiger Tod hat uns einen der Berufensten entrissen. Einmal saß ich mit ihm in einem Kaffee an der „Place Blanche", und ich entsinne mich noch genau, wie ernst und schwerwiegend seine Äußerungen über die Arbeiten Picassos waren. Wie bescheiden, wie geistig, wie der Arbeit hingegeben lebten wir. Kaum begreift man heute, daß eine Jugendgeneration so ausschließlich von einem geistigen Elan ergriffen sein konnte. Aber diese Jugend hat ein unvergängliches Fundament für die geistige Gestaltung der Zukunft geschaffen. Und das ist nicht zu viel gesagt, denn alles, was später folgte, gründet sich bewußt oder unbewußt auf die von ihr errungene Freiheit.

Auvers sur Oise 1930

DIE 9. DEUTSCHE KUNSTLERBUND-AUSSTELLUNG IN WIESBADEN

Zum erstenmal seit seiner Neugründung gastierte der Künstlerbund in einer deutschen Bäderstadt. Der Erfolg war über Erwarten gut. Rund 20% der ausgestellten Arbeiten wurden verkauft. Die Raumfolge der Wiesbadener Kunsthalle ist zwar nicht sehr übersichtlich, doch bot sie Platz für nahezu 450 Werke, davon die meisten in kleineren Kabinetten plaziert werden konnten. Bedenkt man, daß gerade die interessierteren Betrachter von auswärts kamen, so wurde wohl etwas zuviel geboten. Die großen Ausstellungen sind ein Dilemma. Die wenigsten Besucher nehmen sich Zeit zu mehrtägigem Aufenthalt. Selbst manche geübte Fachleute erlahmen, wenn sie 5—6 Stunden hintereinander Kunst aufnehmen sollen. Wenn die Baden-Badener Parallelschau auf Viele einen geschlosseneren Eindruck machte, so war das nicht zuletzt ihrem bescheideneren Umfang zu verdanken.

Überblickt man 9 Jahre Künstlerbund an Hand der gut ausgestatteten Kataloge, so hat sich dessen Schwerpunkt verschoben und damit nicht nur auf die abstrakte Malerei, sondern auch auf deren informellen Flügel. Womit nicht gesagt ist, daß diese Generation der heute 25—40jährigen immer die stärkeren Bilder malt. Aber ihre „tachistische" Auffassung von Malen und Bilden ist derart zeitbestimmend, daß auch ein großer Teil der älteren Künstler in ihren Bann geriet. Nicht, daß sich jedermann nun einer hemmungslosen Turbulenz befleißigte. Aber das Stilklima der „art autre" bewirkte eine allgemeine Verflüssigung — im Formalen, im Graphischen, in der peinture. Man sucht nicht mehr die Zäsuren auf, sondern die Übergänge. Man soll nicht mehr wissen, wo eine Linie endet und eine Form beginnt. Ein Motiv löst sich nicht mehr präzis vom Grunde, eine Farbe nicht mehr kontrastierend von der anderen. Alles hat sich einem raunenden Monismus anheimgegeben, einer Mystik der unendlichen Vielfalt und immerwährenden Verwandlung.

Dieses so hinströmend formverzehrende, neue Lebensgefühl hat sich nicht nur älteren Abstrakten mitgeteilt, auch ein Teil der Figurativen und Surrealisten wurde davon betroffen. Selbst einige Konstruktive wurden umgestimmt, wenn heute ein Ritschl oder Meistermann, die auf die Auflösung bisher mit umso größerer Präzision und Kühle antworteten, jetzt plötzlich in chromatischen Übergängen und zart verhauchenden Tönen schwelgen.

Die deutschen Informellen, nach Zahl und Einfluß die größte Gruppe, bestimmen das Gesamtbild. Man kann sie nach der Art ihrer Strukturen vielleicht in drei wesentliche Temperaturgruppen aufgliedern: die Dynamiker, die Kontemplativen und die Magier. Allen geht es um das geheimnisvolle Leben vergänglicher Strukturen. Während aber Dynamiker und Kontemplative sich am Spiel der Materie genügen lassen, suchen die „Magier" in den Metamorphosen des Malprozesses nach Gestaltanalogien.

Von den Dynamikern fehlt Sonderborg; dafür ist Fred Thieler mit drei großen Ölbildern vertreten. Seine Materie splittert in diesen neuen Arbeiten nicht mehr so gleichmäßig, sondern ballt und knäuelt sich zu Brennpunkten der Aktion zusammen. Formverdichtungen sind zugleich auch Farbkondensationen. — Die Bilder von Peter Janssen zeigen eine gleichmäßig kreisende Turbulenz, die in einer Bildecke voll einsetzt, um blasser werdend, am anderen Bildende nachhallend zu verebben. — Bernard Schultze dagegen — und auf andere Weise auch Gerhard Hoehme — lassen die Materie quellen oder platzen, als wolle flüssige Lava durch festeres Gestein dringen. Angesichts solcher Bilder reden manche Kunstkritiker von einem neuen, nunmehr gegenstandslosen Naturalismus, einen Ausdruck, den man aber keinesfalls für die ganze Richtung in Anspruch nehmen möchte. Bei Schultze allerdings hat man das Gefühl, daß hier Natur kaum mehr umgesetzt, sondern wetteifernd nachgeahmt wird, so daß etwas sensationell übertroffen werden soll, was andere gleichnishaft sublimieren möchten. Man braucht nur Bilder von Emil Schumacher oder die „weiße Landschaft" von K. F. Dahmen zu vergleichen, um zu empfinden, wie hier Malerei primär bleibt als geistiger Vorgang, dem die Natur nur Material bietet für einen eigenen, innerweltlichen Ausdruck. Die beiden letzteren gehören mit Buchheister und vielleicht auch Klaus J. Fischer zu den Kontemplativen, die sich einem geheimnisvollen Raunen der Materie hingeben. Bilder von Schumacher sind schwer mit Worten zu beschreiben, ein Zeichen, daß er allen direkten Naturanalogien ständig aus dem Wege geht. Während sich für andere die Art der Strukturen noch beschreiben läßt, weil sie gewisse Regelmäßigkeiten einhalten (z. B. Risse, Flecken, Krater, Splitter, Stabformen usw.), annulliert Schumacher ständig jede aufkommende „Struktur" oder „Form", ohne daß aber ein nervöser Wirrwar oder unbefriedigendes Chaos entstünde. Hier scheint das schlechthin Paradoxe zu geschehen, daß das Walten absoluter Nichtform zum Eindruck von Ruhe und Entspannung führt.

Von den sogenannten „Magiern" (sie haben noch keinen offiziellen Namen) fehlen leider Platschek und W. Wessel. In dieser Art von „Tachismus" sind nun geahnte neben reellen Funden möglich. Bezeichnend, daß ein Surrealist wie Mac Zimmermann zum magisch Informellen überging, was seiner Kunst neuen Auftrieb gab. Auch K. F. Brust steigt nun zum Acheron hinab, um aus der Finsternis „Gestalten" zu beschwören. Otto Greiz, schon immer dem Gespenstischen zugeneigt, tauft eine düstere „tachistische" Großform bezeichnenderweise „Merlin". Unter den Jüngeren, die sich dieser neuen, gegenstandslosen Alchemie zuwandten, sei noch Walter Raum genannt. Der Zeichner Peter Steinforth zaubert rätselhafte Wirkungen aus eckigen Hell-dunkel-Geschieben. Im Geäder „tachistischer" Strukturen scheint der junge Heimrad Prem eine „Spur" gefunden zu haben, die zu surrealistischer Gespensterei zurückführt.

Interessant ist die Rückwirkung der gesamten jüngsten Bewegung auf den älteren Graphismus, der einst mit Hans Hartung einsetzte. Fast alle Maler dieser Generation haben durch sie eine erfrischende Belebung erfahren. Leider fehlen in der Ausstellung wichtige Vertreter wie Fr. Winter, Th. Werner, Fietz und Cavael.

Was Maler wie Nay, Trier, Berke, Kuhn oder Goetz gegen den jüngeren „Tachismus" absetzt, ist ein Gefühl für rhythmische Bewegung, für skandierte Verläufe und eine Flächengliederung, die trotz aller Formauflösung mit dem älteren Begriff der Komposition noch in unterirdischer Verbindung steht. Ja, man kann sagen, daß bei Trier oder Goetz sich die Neigung zu melodisch schwungvoller Dynamik von neuem verstärkte. Leider wirken manche neueste Arbeiten von Goetz besonders in der Farbe etwas zu glatt und geschönt. Trier dagegen scheint auf einem Hochplateau angelangt. Seine netzartigen Verflechtungen sind wundervoll verteilt und schweben luftig vor zartfarbenen Schimmergründen. Nay hat die Phase der kreisenden Formen verlassen und ist wieder zu stärkerer Dynamik und kräftigeren Farben zurückgekehrt. Hans Kuhn kam bei seinen Lackbildern zu einer sparsameren Farbigkeit, wobei eine dominante Schwarzbewegung zeichenhaft vor materisch bewegten Gründen steht. Zu den schönsten Bildern der Ausstellung gehört ein Werk von Fassbender. Es besteht aus einer Skala von Brauntönen, die sich eigenwillig verzahnen; Unendlichkeitsstreben und andererseits der Wille zu formaler Klärung kommen hier zu spannungsvollem Ausgleich.

Kühle Konstruktion, warme Farben und wenige strenge Linien treffen sich in den Bildern von Johann Georg Geyger, dessen Arbeiten man im Auge behalten sollte. Sein Namensvetter Rupprecht Geiger kommt neben den Riesenformaten von Ritschl und Meistermann diesmal nicht recht zur Geltung, obwohl er den beiden andern in der Erfindung großer, chromatischer Farbflächen vorausging.

Eine neue Statik streben Hai Busse und Herbert Kaufmann an, indem sie eine Art chromatischen Pointillismus ausprobieren (den es farbiger schon bei Klee gab).

Auch bei den sehr an den Rand gedrängten gegenständlichen Malern läßt sich eine Entwicklung zum magisch Zeichenhaften beobachten. Dabei geht es heute weniger um abstrakte Umsetzung als um eine letzte Beschwörung von Dingen innerhalb einer sich weitgehend verflüchtenden Umwelt (Sohns, Fr. Vordemberge, I. Wessel-Zumloh). Auch bei Eberhard Schlotter sind einzelne Gegenstände wie Fundstücke am vorderen Bildrand aufgereiht, als sollten sie zum letztenmal fixiert werden. Grieshaber hat den großen Duktus seiner energisch geprägten Farbholzschnitte beibehalten, und Meyboden arbeitet unberührt von allen Auflösungstendenzen in einem farbintensiven Expressionismus weiter.

Von der Plastik kann diesmal nicht ebenso ausführlich gehandelt werden. Es sei erlaubt, nur das zu erwähnen, was uns selbst noch unbekannt war. Da sind die erstaunlich lebensvollen Arbeiten vom 85jährigen Alfred Lörcher, dessen „Bewegte Konferenz" oder „Zerstörtes Troja" von einem Dreißigjährigen stammen könnten! Hajek hat in Christa Roesner-Breuhaus eine gelehrige Schülerin gefunden; Anregungen von Kricke finden sich bei Friedrich Werthmann wieder. Georg Brenninger ist mit dem „Spiel verschränkter Figuren" und den „himmlischen Heerscharen" ein Durchbruch zu freierer Gestaltung gelungen. In Theo Bechteler und Wilhelm Neufeld begegneten wir zwei humorvollen und originellen Genreplastikern. Ein Relief von Jendritzko, teils abstraktes Gitter, teils Menschengruppe, fesselte uns. Die diesmalige Sonderschau „Kunst und Mythos" blieb im Fragmentarischen stecken. Das Thema wäre einer großen, wohl überlegten Unternehmung würdig, an der man vor allem auch die bedeutenden Ausländer beteiligen müßte. Die Auswahl erschien etwas zufällig und unausgewogen; es fehlten z. B. Leute wie Kuntz, Fuhr, Scholz und Westpfahl.

Juliane Roh

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1959 I

Unter dem Protektorat des baden-württembergischen Kultusministers veranstaltete die Baden-Badener Kunsthalle vom 11. April bis 29. Mai ihre „Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden I". Das nunmehr 50jährige Bestehen der Kunsthalle — eines der schönsten Ausstellungsgebäude Westdeutschlands, das durch gute Oberlichtverhältnisse und fließende Raumführung hervorragt und bald durch einen modernen Ostflügel erweitert werden soll — war der äußere Anlaß zu dieser großangelegten Schau. Mit ihr wurde ein Gedanke erneuert, der bei der Gründung der Kunsthalle im Jahre 1909 als wichtigster Ausstellungsplan sekundierte: man wollte regelmäßig die wichtigste Kunst nicht nur des Landes, sondern des ganzen Staates zeigen. Sehr spät ist nun der erste Schritt zur Ausführung dieses Plans getan worden. Wegen der begrenzten Hängefläche mußte eine wenig glückliche untere Altersgrenze festgesetzt werden. Künstler unter 35 Jahren schieden aus, womit die entscheidenden Impulse der jüngeren Generation nicht zu Wort kommen konnten. Vom 12. September bis 25. Oktober dieses Jahres wird jedoch die „Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden II", die ausschließlich den Jungen vorbehalten bleibt, die Übersicht vervollständigen. Vielleicht gelingt dieser 2. Folge die Konzentration auf den neuen Ausdruck in der Kunst, wenn auch die Avantgarde, die die heute 25- bis 40jährigen umfaßt, durch die Zweiteilung der Ausstellung auseinandergerissen wurde. Mißlich ist ferner, daß sich die 1. Folge der Baden-Badener Schau zeitlich mit der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Wiesbaden überschnitt, so daß nur zum Teil die Absicht verwirklicht werden konnte, aus den Ateliers der Künstler nur das Beste zu holen. Gegenüber Wiesbaden hatte die Baden-Badener Ausstellung jedoch voraus, daß sie durch sparsame Auswahl und regionale Gliederung dem Betrachter die Übersicht erleichterte, auch mehr Rücksicht auf die Differenz der Richtungen nahm, die sich bei der auf gleiches Recht für Alle bedachten Zusammenstellung des Deutschen Künstlerbundes oft zu hart im Raume stoßen. Die Zeit scheint immer reifer für eine Sezession der Avantgarde von den wohlanständigen Richtungen, nicht aus Gründen bloßer Opposition gegen bestehende kunstpolitische Machtverhältnisse, sondern im Interesse der Kunst, die nun einmal der Ausschließlichkeit, der Konsequenz und Doktrin zur Verdeutlichung ihrer Absichten bedarf.

In der Eingangshalle gaben Hans Purrmann, Hann Trier und Bernard Heiliger den Auftakt und führten zugleich in die unterschiedliche Problematik von Gegenständlich, Halbgegenständlich und Ungegenständlich ein. Purrmann ist in seinen Landschaften und Stilleben von unverbrauchter Frische. Seiner Synthese aus Cézanne, Matisse und Bonnard haftet nichts Gezwungenes an. Das Psychologische, das Heiliger von seinen Bildnisköpfen weitgehend abgestreift hat, um dort die Form herrschen zu lassen, führt er einer Plastik wie „Gesicht" wieder zu, statt gerade in seinen ungebundenen Arbeiten alles auf die Formbeziehungen zu konzentrieren. Hann Trier hat seine komplizierten zeichnerischen Gesten zu Strukturrapporten vereinfacht. Diese verweben sich in „Embarquement pour Cythère" nicht recht mit den klangvoll gesetzten Farben, deren Führung nur flüchtig den schwarzen Lineamenten angepaßt ist. Der obere Hauptsaal der Kunsthalle war Berlin gewidmet, als Referenz gegenüber der im Schnittpunkt der politischen Ereignisse stehenden ehemaligen deutschen Hauptstadt. Künstlerisch genießt Berlin, wie gerade diese Akzentuierung deutlich machte, keine Vorrangstellung. Wieviel lebendiger ordnen sich in Hessen oder Rheinland-Westfalen die Tendenzen zueinander. Die Gegenständlichen Schmidt-Rottluff, Ernst Schumacher, Alexander Camaro, z. T. Max Kaus hingen hier den Ungegenständlichen Theodor Werner, Hans Kuhn, Hermann Bachmann gegenüber. Schmidt-Rottluff und Ernst Schumacher bewahren eine noble Haltung, ohne Mißgriffe in Farbe und Form, aber auch ohne das Risiko zur Infragestellung und Neuformung, das Schmidt-Rottluff in seiner Jugend besessen hat. Die späte Entwicklung eines solchen Meisters enthüllt, daß der Expressionismus im Grunde ohne Verhältnis zur Abstraktion geblieben ist. Er begnügte sich mit der Abbreviatur des Gegenstandes, der dort in die Banalität zurückfällt, wo die entscheidenden Kürzeln fehlen. Die Konturen der Farbe Schmidt-Rottluffs sind weitläufiger und geschmeidiger als früher, bezwingen aber weniger. Bei Theodor Werner überrascht, daß er sich von dem Formalismus seiner Kreis-, Stab- und Bogenformen verabschiedet hat, um sich eine neue Frische und Unbekümmertheit zu erobern, die sich in heiteren Tremolos äußert. Ihm in dieser Ausstellung nicht nur äußerlich benachbart war Hermann Bachmann mit einem geschmackvollen Farbenteppich, bei dem der Formverfestigung und kompositionellen Bildzentrierung mit dekorativen Mitteln entgegengewirkt wird. Hans Kuhn bändigt das technisch reizvolle Vielerlei seiner Lackfarben am ehesten dort, wo ein einzelnes schwarzes Zeichen das Bild überspannt, wie in seinem „Roten Bild". Besonders schlecht schneidet Alexander Camaro ab, der eine roh bemalte Leinwand lieferte, die kaum als Anlage gelungen ist. Solche Bilder können den Eindruck eines ganzen Saales verderben und wecken beim Publikum die Neigung, die moderne Kunst einer schlechten Technik zu verdächtigen. Außerhalb der plastischen Abteilung war eine weitausgreifende Messingplastik von Hans Uhlmann in den Raum gestellt. Uhlmanns Plastiken unterscheiden sich nicht deutlich von technischem Gerät, was ihren Kunstwert in Frage stellt. Im anschließenden hessischen Raum maßen sich Konstruktivismus und informelle Malerei. Otto Ritschl, der lockerer im Vortrag und neuerdings auch in der Form geworden ist, hat es schwer, sich gegen die wogenden, gleichsam überschwappenden Flächen von K. O. Götz zu behaupten, der nun auch lebhaftere Farben an- und abschwellen läßt und den Grottenzauber seiner Bilder verstärkt. Auf Bernard Schultzes bemalten Reliefs scheint die Farbe zu brodeln und zu sieden. Der rücksichtslose Kampf, den Schultze mit der Malerei führt, zwingt jeden Betrachter wie bei einem „catch as catch can"-Kampf zur Aufmerksamkeit. Die Schlacht wird so wütend geführt, daß der „Ring" des Bildes dabei einbricht. Fragt sich, wie weit es Sinn hat, außerhalb der Ringgrenzen weiterzukämpfen. Auch der dreidimensionale Film hat beim Publikum erhöhte Anziehungskraft, aber er gibt kein vergrößertes Operationsfeld künstlerischer Kräfte ab. Wo das Bild ins Überbild strebt, ist hier wie dort der Kitsch nicht fern.

In den beiden der Kunst des deutschen Westens gewidmeten Räumen bildeten die Maler des „Jungen Westens" einerseits sowie E. W. Nay und Georg Meistermann andererseits den Schwerpunkt. Meistermann hat sich von den graphischen Stilmerkmalen, die seine Bilder mit seiner Glasmalerei verbanden, getrennt, zum Vorteil der Farbe, die nun auf sich allein gestellt ist und sich in großen Flächen gegeneinander schiebt. Dieser Monolog der Farbe ist — das Bild „Verlassenes Rot II" gibt darüber Auskunft — von Rothko angeregt. Meistermann dringt aber nicht wie Rothko zur lichtdurchflutenden Farbe vor, was ihm als Glasmaler besonders nahe läge, sondern arbeitet tonig, mit Andeutungen von Schatten. Es entstehen schön durchgemalte, weiche Farbkissen, die bannende Härte vermissen lassen, die der ebenfalls wattig malende Rothko durch die stechende Helle seiner Farben erreicht. Bei Nay enthüllt sich das, was als pulsierender Farbraum gemeint ist, immer mehr als eine mit Temperament und knalliger Farbe überschrieene Leere, die sich wohl deshalb verbreiteter Sympathie erfreut, weil die meisten Genießer abstrakter Malerei den bunten Drall lieben. Ein rascher Vergleich mit Nolde, zu dem Nay mit seinen farbigen Bouquets aufzufordern scheint, macht die ganze Oberflächlichkeit dieser Bilder deutlich. Boris Kleint zerreißt in seinem „Ungarnbild II" die Dichte seiner genauen Malerei durch ein loses Nebeneinander sehr verschiedenartiger, teilweise illuminierter Formen. Mildtönend, aber ebenso von Farbfackeln bengalisch durchlodert, ist das Bild „Gelb auf Blau" von Eugen Batz. Beherrschender Mittelpunkt der Wände des „Jungen Westen" sind die Bilder von Emil Schumacher. Eine Arbeit von 1955 mit vertikal-horizontaler Ordnung, Präludium zu Schumachers Entwicklung zum Informellen, besitzt eine Strahlkraft, die das große Bild „Leichte Bewegung" von 1957 mit stark gehäuften Grabe-, Schab- und Ritzmotiven, die die Flächeneinheit zernagen, nicht ganz aufwiegt. In seinen neuesten, ausgezeichneten Radierungen stützt Schumacher das Informelle wieder durch Geometrismen ab. Thomas Grochowiak hat gewonnen, seit er seine wie auf Fließpapier gesetzten Flecken aus einem Gestus entwickelt, ohne das Klexographische durch schwarze Keilformen aufzuspalten. Hans Werdehausens kräftiges Impastieren der Ölfarbe schafft eine dichte Oberfläche. Einer klangreinen Farbe bleibt er noch manches schuldig. Bei Hubert Berke liegen Flecken und Lineaturen im Zwist, ohne sich ganz zu durchdringen. Berke führt Spachtel und Pinsel mit überzeugender Vitalität. Für Gerhard Hoehme ist allein die Farbe wichtig. Farbige Verdichtungen wechseln bei ihm schroff mit flüchtigen Wirkungen („Steinerne Blume"). In seiner „Komposition II" 1957 versucht Hoehme die Collage seiner Farbgarben-Technik anzupassen. K. F. Dahmen, der sich in den letzten Jahren zu einem der unverwechselbarsten deutschen Maler entwickelt hat, zeigte eine seiner schön ausgewogenen tellurischen Farbinkrustationen. Das Basteln mit Holz sollte er vielleicht Burri überlassen, der hierzu die Anregung gegeben hat und stärkere Wirkungen erzielt. Marie Louise v. Rogister, in dieser Ausstellung mit zwei Strukturenbildern vertreten, ist eine der wenigen deutschen Malerinnen, die aus der Mitte der aktuellen Bildprobleme zu gestalten vermögen.

Der deutsche Südwesten ist mit echten Begabungen dünner gesät. Julius Bissier findet in seinen Tuschen mit flüssiger Hand Zeichen, die die ostasiatische Schönschrift der modernen Bildersprache einverleiben. Von didaktischer Strenge ist dagegen Vordemberge-Gildewarts Komposition 210 von 1958. Müller-Hufschmids Federzeichnung fächert die Fläche zu verhaltener Bewegung auf, während in den Bildern ein naturalistischer Luftraum die gestaffelten Formen voneinander trennt. H. A. P. Grieshabers Holzschnitte sind von rustikaler Kraft. Karl-Heinz Wienert hat sich formal von gegenständlichen Anklängen gelöst, seine südlich-heitere Palette erlaubt noch Landschaftsassoziationen. Meyboden, Becker, Ströbe folgen den Spuren größerer expressionistischer oder fauvistischer Vorgänger.

Norddeutschland hat in Sonderborg und Buchheister seine am stärksten vorwärts gerichteten Talente. In K. R. H. Sonderborgs „7. 9. 1958, 16,27-17,35" drängt sich das Rezept vor den Einfall. Buchheister verzichtet auf seine früheren Farb- und Materialhäufungen und zeigte zwei zarte Strukturenbilder von poetischem Gleichklang. Von Heinz Trökes waren leuchtend bunte Gouaschen aus seiner „Indischen Folge" zu sehen, voll fabulierender Freude am Labyrinthischen. Das Labyrinthische ist auch für einen surrealistischen Feinmaler wie Richard Oelze bezeichnend. Embryonales, lemurenhaftes Formgetier ist in seinen Bildern zu Gebirgen aufgetürmt. Die wie unter Schleimhaut irisierende Farbe unterstreicht das Albtraumhafte dieser Bildinhalte.

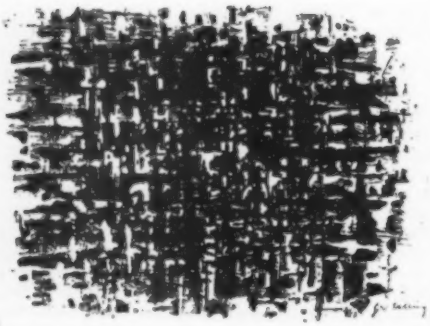
Hauptanziehungspunkt der süddeutschen Abteilung bildete ein großes Bild von Rupprecht Geiger. Hier hat Geiger meisterhaft seine Intentionen zu höchster Einfachheit zusammengefaßt. Der Farbraum eines dem Betrachter entgegenschwellenden Rot, das durch ein exzentrisches, ultramarinfarbenes Recht-

eck das nötige Gegengewicht erhält, ist von allen illuminativen Effekten frei. Im Vergleich zu einer solch geklärten Bildersprache lassen die Leinwände von Fritz Winter eine echte Konzeption vermissen. Strähnige Breitpinselspuren, toniger Grund, und eine aus der Tube gepreßte grellfarbige Leuchtschrift überkreuzen sich wahllos in „Schwarzer Wind". Weder technisch noch gestalterisch entsteht eine erkennbare Einheit. Fred Thieler nimmt in seinen neuesten Bildern Abschied von dem Zick-Zack-Rhythmus seiner vorausgehenden Periode. Die Farbe quillt nun in Strudeln und bildet einen Strom, der über die Ufer tritt. Sie verliert ihre frühere Durchsichtigkeit und wird stellenweise sumpfig. Man muß abwarten, wohin diese Entwicklung führt. Einen noch stärkeren Umbruch hat Mac Zimmermann vollzogen. Der Maler hat seinen mondänen Surrealismus ganz über Bord geworfen. Die gezeigten Blätter erlauben noch kein Urteil darüber, ob der neue Kurs mehr als ein Flirt mit der Abstraktion bedeutet. Rolf Cavael hat eine große Leinwand geschickt, in deren Farbdunst Linienfäden und -knäuel lose eingebettet sind. Von Ernst Geitlinger waren drei triptychonartig ausgebreitete Bilder zu sehen, die den Farbcollagen eines Matisse nacheifern, aber hart und ohne die Poesie bleiben, die Geitlinger früher einmal anstimmte.

In der Plastik der Älteren überwiegt das Gegenständliche, vielleicht, weil plastischer und menschlicher Körper von Hause aus engere Berührungspunkte aufweisen als die menschliche Gestalt und die Fläche des Malers. Hier gibt es denn auch immer noch beachtlichere Leistungen als in der heutigen gegenständlichen Malerei. Den Arbeiten von Gerhard Marcks oder Emy Roeder, auch Toni Stadler und Priska von Martin läßt sich in der figürlichen Malerei von heute nur wenig Entsprechendes zur Seite stellen. Karl Hartung, der auch den neuen Problemen nicht verschlossen ist, zeigte hier eine ältere Arbeit. Selbst Alfred Lörcher, der aus der Schule Maillos kommt, wendet sich, am Beispiel seiner Stuttgarter Kollegen sichtlich verjüngt, neuen Aufgaben zu, indem er kleine Figürchen zu Mengen gruppiert. Einer der Jüngeren, Norbert Kricke, wählt in den parallel zueinandergereihten Stäben, wie sie die Plastikerin Meier-Denninghoff eingeführt hat, das Prinzip der gestaffelten und gebündelten Formen. Paul Dierkes kommt im Umkreis desselben Themas zu überraschenden Lösungen. In diesem Zusammenhang ist auch Theo Bechteler zu nennen. Wilhelm Loth ist einer der wenigen modernen Bildhauer, die dem allgemeinen Volumenschwund der Plastik nicht folgen, sondern die Masse betont dem Raum entgegenstellen. Die gebirgige Struktur seiner Oberflächen hat die Unnachgiebigkeit echt skulpturaler Form. Ernst Hermanns überzeugt mehr in seinen Zeichnungen als in seinen amorphen, korallenstockartigen Plastiken.

Fast alle Maler und Bildhauer dieser Ausstellung kommen in der vorzüglichen, auf Bilddistanzen bedachten Plazierung gut zur Geltung. Ebenso zu loben ist der mit zahlreichen Farbtafeln und Schwarz-Weiß-Abbildungen reich ausgestattete, einfallsreich gestaltete Katalog, zu dem Franz Roh und Dietrich Mahlow, der Leiter der Kunsthalle, die Texte schrieben. K. J. Fischer

Günther Sellung, 1957



WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

Das Dortmunder Museum am Ostwall ist in der glücklichen Lage, neben einer bedeutenden Schausammlung große Ausstellungen gegenwärtiger Kunst aufnehmen zu können. Die Plastik findet sogar Gelegenheit, sich außerhalb des umbauten Raumes in der freien Natur eines Rasenplatzes darzustellen. Die Gunst des Ortes wurde im ersten halben Jahr 1959 für zwei großartige Ausstellungen moderner Plastik genützt. Das Werk von Jacques Lipchitz war in den letzten Jahren selten so instruktiv zu erleben wie in der großen Dortmunder Ausstellung. Seine kubistischen Formversuche, die raumeinsaugenden Plastiken der transparenten Epoche und schließlich das groß und bewegt sich entfaltende Spätwerk, das barocke, impressionistische, expressionistische und kubistische Formelemente zu einer eigenartigen bildlichen Welt aus Bibel und Mythologie als Gesang in Bronze vereint, kam monumental und ergreifend zur Darstellung. Das Thema, das die Lipchitz-Ausstellung monographisch anschnitt, setzte die Heerschau Französische Plastik des 20. Jahrhunderts vielstimmig fort. In Werken von Hans Arp, Bourdelle, Brancusi, Despiau, Duchamp-Villon, Gargallo, Giacometti, Gonzalez, Laurens, Lipchitz, Maillol, Pevsner, Richier, Rodin, Zadkine, trat ihre große Geschichte in Taten aus Stein und Bronze dem Betrachter entgegen. Es gibt keine Schausammlung der Welt, in der die Entwicklung des neuen räumlich-plastischen Weltbildes vom Balzacdenkmal Rodins bis zum Don Quichote G. Richiers so dicht erregend und beglückend in Erscheinung tritt. Das Abenteuer der haptischen Form im Impressionismus, Expressionismus, Surrealismus und in den von ihnen befeuerten Experimenten technischer und prinzipieller Art ließ sich schauend registrieren. Die Auswahl der Werke drängte das Experiment zurück. Was blieb, war eine neue Welt, ein poetisches Weltall, angefüllt mit den Wünschen und Träumen, den Ängsten und Hoffnungen des 20. Jahrhunderts, die im Bild zum Wegzeichen des Geistes wurden. Grundsätzliche Bedeutung hatte auch die Ausstellung Polnische Kunst der Gegenwart, die in Soest stattfand. Was gezeigt wurde, hatte mit dem progressiven Realismus nichts zu tun. Die jungen Maler und Bildhauer verarbeiteten vielmehr französische Anregungen der Struktur und des Geistes in einer eigenen Aussage, in der Volkskunst und Expressionismus eine merkwürdige, nicht unfruchtbare Ehe mit dem Tachismus schließen. Die Stimmen der Völker in der modernen Kunst, die in diesen Ausstellungen erklangen, bereicherte die große Schau Niederländische Kunst seit 1945, die der Westfälische Kunstverein in Münster zeigte, um ein unverwechselbare und grundlegende Aussage. Sie zeigte, daß trotz der Fülle von Darbietungen ausländischer Kunst entscheidende Einblicke in das Schaffen unserer Nachbarländer unterbleiben. So zusammenhängend, transparent und genau war niederländische Kunst der Gegenwart in Westdeutschland bisher nicht zu sehen. Stil und Aussage halten sich im europäischen Kanon. Der magisch verwandelte Expressionismus tritt bei älteren Malern ins Bild, die abstrakte Malerei behauptet ein erstaunlich breites Feld, der Formpurismus des Stijl beherrscht nicht nur die Sachform, es zeigt sich, daß der gestalterische Weg vom Punkt zur Fläche noch Leben und Kraft hat. Bilder von Sluiters, Toroop, Van Velde und Vordemberge-Gildewart markierten die Positionen. Die Bildhauer verwandten Geistes bevorzugen freiere Bildungen. Ittmann verstellt die Bleche seiner Eisenplastiken nach Kompositionsmustern, die aus der Grundlehre von Paul Klee kommen könnten. A. Volten konstruiert Gitterwerke, die der Phantasie und dem Erlebnis imaginäre Lufträume bieten. Der Maler Wagemaker holt mit Sand und Pappreliefs die plastischen Werte der Wand in ein Tafelbild, das ohne Gegenstand und doch voll dinglicher Begegnung ist. Die Tendenzen und Prinzipien der jüngsten Malerei werden in den Tastobjekten von Verhulst zu Grundordnungen, die wie archäologische Topographien versunkener Städte wirken. Die Hochreliefs von Karel Kneulmann bringen diese Elemente auf der fruchtbaren Grenzscheide von dinglichem Eindruck und gegenstandsloser Komposition von Malerei und Plastik in neue, rüstig-kraftvolle Bezüge. Eine deutsche Verwandlung dieser neuen Form, die so schlicht und einfach wird, daß man nichts mehr von ihr fortnehmen kann, es sei denn, man wolle das Bild zerstören, gab Klaus J. Fischer in seiner gleichzeitigen Ausstellung in der Galerie Clasing in Münster. Fischers Bilder der Spur im Sande und der monochromen und doch nicht eintönigen Farbklänge erwiesen sich konsequent und hoffnungsvoll, seine neuen Kompositionen sagten, daß diese elementare Kunst mehr und anderes als eine Flurbereinigung bedeutet.

Die Stimme der westfälischen Landschaft erklang in der Ausstellung von Christian Rohlfs, die das Dortmunder Museum am Ostwall veranstaltete. Das Werk, so oft ausgestellt, zeigte neue Seiten und Bezüge, vor allem wurde die Vorstellung von dem Spätexpressionisten Rohlfs durch sein bedeutendes impressionistisches Werk glücklich korrigiert. Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen gab einem in Leben und Werk weniger glücklichen westfälischen Meister Raum. P. A. Böckstiegel erwies sich als ein Meister des visionären Expressionismus, der in den besten Bildern den nordischen Gesichten Emil Noldes nahe kam. Es zeigt sich erneut, daß er zumindest mit der zentralen Epoche seines Schaffens einen Platz in der Geschichte der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts verdient. Auf Schloß Kappenberg stellte das Dortmunder Museum für Kunstgeschichte den Maler Heinrich Aldegrever vor. Aldegrever gilt als bedeutender Meister der Graphik und des Kunsthandwerks im 16. Jahrhundert. Von seiner Malerei zeugten bisher nur schriftliche Überlieferungen. Anläßlich einer Restaurierung gelang es jetzt Rolf Fritz einen Flügelaltar der Wiesenkirche in Soest als bedeutendes Frühwerk

des Malers Aldegrever zu identifizieren. Um dieses zentrale Werk gruppierte Fritz andere malerische Urkunden. Mit einem Schlag rückt Aldegrever in die vorderste Reihe der manieristischen Maler Europas.

Die diesjährige Ausstellung der Ruhrfestspiele in der Kunsthalle zu Recklinghausen faßte die Stimmen der Völker und der Meister mit sicherem Griff zu einem großartigen Konzert der Formen und Farben, der Themen, der Temperamente und des Schicksals der Einzelnen wie der Epochen zusammen. Die große und wiederum in den Einzelwerken großartige Ausstellung steht unter dem Generalthema: „Die Handschrift des Künstlers." Sie tritt in wenigen Werken historischer Kunst und in einer Fülle von Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts in Erscheinung. Werke aus verschiedenen Schaffensperioden eines Meisters erweisen die kontinuierliche Einheit seiner geistig-technischen Handschrift. In der Aussage des Künstlers, in seiner der Leinwand und der Bronze anvertrauten Handschrift und im Bild des Menschen, der einsam ist oder dem anderen Menschen begegnet, erfährt der Betrachter vor den reinsten Äußerungen europäischer Kunst, was der Mensch des 20. Jahrhunderts ist und was er sein könnte. Sein zentrales Problem, das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, tritt im unmittelbaren Akt des künstlerischen Schaffens unverhüllt mit allen Problemen, aber auch allen Möglichkeiten der Begegnung und des Gesprächs in Erscheinung.

Anton Henze

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Der rheinische Kunstsommer steht im Zeichen großer exotischer Ausstellungen: In Essen-Hügel wurde die Schau „Indische Kunst aus fünf Jahrtausenden" eröffnet (siehe Kunstwerk Heft 11/12), Köln konkurriert mit der „Kunst der Mexikaner" und kündigt für Ende Juni „Kunstschätze aus Peru" an. Man könnte meinen, daß die Entdeckungen der Brücke-Künstler aus der völkerkundlichen Abteilung des Zwingers am Jahrhundertbeginn jetzt ihre Früchte trägt, indem sich das Interesse ganz allgemein auf fernliegende und frühe Kulturen (vor Jahren waren es die Etrusker, deren fremde und doch verwandte Welt in Erstaunen setzte) richtet. Ganz sicherlich wäre der breite Publikumserfolg dieser Ausstellungen kaum denkbar, ohne daß die moderne Kunst den Zugang zu Ausdrucksweisen, die nicht von dem abendländisch-neuzeitlichen Kunstkanon der Perspektive bestimmt sind, eröffnet hätte. Man entdeckt plötzlich, daß auch andere Kulturen die Abstraktion als künstlerisches Mittel kennen und erfährt, daß diese so vielfach befremdenden Formen keineswegs nur einigen unverbesserlichen Neuerern der Moderne zuzuschreiben sind.

Ist die indische Kunst, trotz vieler Eigenheiten, trotz intensiver asiatischer Einflüsse, letztlich doch unserem abendländischen ästhetischen Empfinden gemäß und zugänglich (nicht nur in jenen Figuren, die hellenisch-römische Formen nahezu getreu importieren), so stehen wir bei den Mexikanern einer vollkommen fremden Welt gegenüber. Da gibt es immer wieder nur das Staunen vor dieser rätselhaft-fremdartigen, fast unzugänglichen Kunst. Es fällt schwer, zu stilistisch ordnenden Begriffen zu gelangen: Da gibt es die großartig breitflächig-ornamentalen Masken der Olmeken-Kultur, die fast barocken Grabgefäße der Zapoteken — dicht gefügt, fast überladen in ihrer plastischen Dichte —, die schlichteren, fast „klassischen" Figuren der Mayas, die hochstilisierten Köpfe der Tolteken und die idolhaften Tierplastiken der Azteken. Eine Kunst mit großem Atem, jedoch für uns voller Geheimnisse.

Während die Mexikanische Ausstellung in Köln Sensation bildet (der Besuch war außerordentlich lebhaft), wurde ein städtisches Kunstereignis zwar nach Gebühr gewürdigt, jedoch kaum so sichtbarer Beachtung wertgeschätzt: Die Eröffnung der Schatzkammer des Römisch-Germanischen Museums in der alten klassizistischen Wache neben dem Zeughaus. War schon das historische Stadtmuseum im Zeughaus eine außerordentlich glückliche Lösung, so ist diese Schatzkammer wahrhaft eine Perle geworden. Die besonders harmonisch proportionierten Räume der alten Wache wurden geschickt wiederhergestellt und die Vitrinen für die antiken Glas- und Goldschmiedekostbarkeiten mit sicherem Geschmack eingefügt. Das ist nirgends langweilig oder trocken geworden und ermüdet nie, weil immer wieder wechselvoll und auf anziehenden Blickfang hin dekoriert wird. Wenn auch nur ein Bruchteil der kostbaren Bestände zugänglich gemacht werden konnte — unendlich Vieles schlummert noch in den Regalen und Kisten der Depots —, so ist doch wenigstens ein kleiner Schritt voran getan worden. Möge die Planung und der Bau des Haupthauses am Südportal des Domes (es wird dort in der Nachbarschaft des ebenfalls noch immer obdachlosen Diözesanmuseums stehen) auch nicht mehr gar zu lange auf sich warten lassen.

Die Urbanität der Colonia Aggrippina erweist sich an der Vielgestaltigkeit ihres künstlerischen Programmes. Gleichzeitig mit diesen Ausstellungen konnte man im Kunstverein (Hahnentorburg) eine Schau „15 Maler aus Paris" sehen, die von den üblichen Zurschaustellungen der „école de Paris" dadurch abwich, daß die Leitung sich um individuelle Auswahl bemühte und nicht nur bei den schon hinlänglich bekannten Namen verharrte. Die Ausstellung vermittelte einen guten Überblick über den Reichtum der Ausdrucksmöglichkeiten ungegenständlicher Kunst. Welch ein Kontrast etwa zwischen Appel und Jenkins, die beide aus dem Erlebnis der Farbe schöpfen, wie intensiv ein satt-leuchtender Serpan und mit welcher Verhaltenheit setzt sich dagegen ein zartschwingender Domoto ab! Faszinierend ein „Höllensturz" von Hosiasson in dumpfem Oliv. Etwas befremdlich in dieser Umgebung und seinem Vorbild Tàpies in unmittelbarer Nachbarschaft kaum gewachsen Wilhelm Wessel, „Pariser" in Iserlohn.

Das künstlerische Ereignis der diesjährigen Sommersaison ist die große Burri-Ausstellung im Krefelder Museum Haus Lange. Eine faszinierende Schau: zu sehen, wie sich die Stofflichkeit verwandelt. Das erinnert an Schwitters und ist doch keine Imitation von Dada. Burri will von Anbeginn Bilder machen, strenge Kompositionen, und seine „Farbe" ist die Sackleinwand, das Holz, das Metall, der Kunststoff und natürlich auch die altherkömmliche Ölfarbe, mit der er sein Bild „zu Ende malt". Nicht immer will die Verwandlung des Ausgangsstoffes in „Malmaterie" sich vollziehen, dann erblüht weder die Poesie noch klingt das Drama auf — dann bleibt der nüchterne Alltag bestehen. Das Glück des Gelingens ist dafür um so größer, da gibt es atmende Übergänge, abrupte Zäsuren, zahllose Nuancen eines Tones, kraftvolle Akzente. — In den harmonischen Räumen des Mies van der Rohe-Baues, die eine wundervolle, in sich ruhende Gelassenheit ausstrahlen, vermögen sich nur wenige Künstler zu behaupten. Alberto Burri erfüllte sie mit Leben, Raum- und Kunstwerk bildeten einen seltenen, aufeinander abgestimmten Klang.

Eine Rundreise durch die kleineren Ausstellungen des Rhein-Ruhr-Gebietes bildet fast eine kunstgeschichtliche Exkursion quer durch die Geschichte der modernen Malerei. Sie beginnt in Wuppertal (Ausstellungsräume in Barmen) mit Marianne von Werefkin, der Gefährtin Jawlenskys, die 1909 zu den Mitbegründern der „Neuen Künstler-Vereinigung" zählte. Sie ging auf eine Initiative Kandinskys zurück und war ein Vorläufer des „Blauen Reiter". Der Expressionismus der Werefkin, noch stark dem Jugendstil verhaftet und besonders zu Munch tendierend, präsentiert sich weicher und gefälliger als der ihrer großen Freunde, von deren starkem Vorbild sie sich nie zu einer vollends persönlich geprägten Sprache befreien konnte.

Hella Nebelung zeigt in ihren Räumen Plastiken und Zeichnungen von Bernhard Heiliger (Jahrgang 1915), der jener Gruppe von Künstlern zuzurechnen ist, die der Jugend nach dem Zusammenbruch 1945 den Anschluß an die Vergangenheit vermittelte. Heiligers noch ganz vom Gegenstand her empfundenen Werke, die die realen Formen zu großzügigen Abläufen vereinfachen, zählen zu den wenigen, die dem „Ding" noch eine Aussage abzuzwingen vermögen. Seine Porträts — nicht nur der hinlänglich bekannte Kopf Ernst Reuters — sind Ausnahmefall. Wer vermöchte heute diesem Thema noch etwas abzugewinnen, ohne den unerträglichsten Formplattitüden zu verfallen? Die Galerie Vömel zeigt anläßlich des 70. Geburtstags eine Kollektion Werke von Gerhard Marcks. — Dem beengten Raum entsprechend wurde vor allem Kleinplastik ausgestellt, vorwiegend aus den letzten Jahren. Je früher das Entstehungsdatum, desto lebendiger erfüllt ist auch die Form; die späten Arbeiten tendieren immer mehr zur Vereinfachung der Form, die jedoch häufig zum Schema wird.

In Essen eröffnete die Galerie van de Loo aus München eine Filiale (Hans-Luther-Straße), die nicht weit vom Folkwangmuseum entfernt liegt. Begreiflich, daß sie vorerst ihre Münchner Vertragspartner präsentiert: Sonderborg, Schumacher und Platschek. Schumacher, „Altmeister der Avantgarde", zeigt neue Grafik, die nicht nur dem Datum nach „neu" ist, sondern auch vom Inhalt wie von der Form her neue Wege sucht. Die aufgelöste Schrift fügt sich in feste tonige Grundformen ein, Umriß und Form der Platte bilden ein wichtiges formales Element innerhalb der Gestaltung. — Eine Ausstellung, die ausgesprochen gespannt auf die nächsten Arbeiten macht. Auch Sonderborg zeigte vorwiegend Gouachen und Grafik, teilweise sehr minutiös gegliedert, zeitweise in großem, durchgehendem Zug hingeworfen.

Die Düsseldorfer Galerien waren ganz der jüngsten Generation verschrieben: Schmela präsentierte erste Ausstellungen von Otto Piene und Konrad Klapheck. Piene ist weiterhin streng auf exerzitienmäßige Konstruktionen festgelegt, die sich langsam durch malerische Mittel der Farbnuancierung und der rhythmischen Variation zum Bildmäßigen hin auflockern. Sein improvisiertes „Lichtballet" bleibt jedoch noch völlig in der Exposition stecken. Im Grunde ist das nicht mehr als Projektion, wie sie im Theater seit langem (Bayreuth! Aber wieviel mehr formale und farbliche Fantasie herrscht dort) gebräuchlich sind, nur, daß sie bei Piene „von Hand" gesteuert wird. Die akustische Untermalung — nicht music concrète, nicht reiner Rhythmus, sondern recht povere Unentschiedenheit — geht weder synchron, noch wird betont gegen den Strich agiert. Nichts gegen das Experiment — aber es sollte immerhin mit Kenntnis und Können vorgetragen werden und kein Freibrief zum Dilletantismus sein. Konrad Klapheck ist ganz zum Surrealismus zurückgekehrt. Das ist charmant und witzig gedacht, sowie auch sorgsam gemalt. Doch aller sympathischer Mut zur Inaktualität täuscht nicht darüber hinweg, daß die Zeit für derartige Bildfindungen mehr als 30 Jahre vorbei ist. Niepel (Grafisches Kabinett Hanna Weber, Grabenstraße) präsentierte den Berliner Bachmann, der immer noch an seinen bunten Montagen à la Poliakoff festhält. Außerordentlich entwickelten Sinn für tonige Wirkungen beweist Peter Royen mit seinen jüngsten Radierungen, die desgleichen bei Niepel gezeigt werden. Schließlich präsentiert die Galerie Gunar (Bismarckstraße) Ferdinand Spindel aus Essen, einen Plastiker, der als Maler gleich erfahren ist. Bei seinen plastischen Gebilden denkt man häufig an die sogenannte englische Schule, an Chadwick etwa, nur daß die Materialien aufgelöster gehandhabt werden. Die Bilder arbeiten viel mit ausgesparten Formpartien.

Wäre noch von zwei Ausstellungen zu berichten, die sich nicht in diese — zugegebener Weise unvollständige — Chronologie der Moderne einordnen lassen, der Schau „Indische Kunst der Gegenwart" im Essener Folkwangmuseum, wie der Ausstellung „Meisterwerke der österreichischen Malerei von 1880 bis 1930" in der Düsseldorfer Kunsthalle. Die indische Schau bringt verhältnismäßig wenig Anregungen. Die Tradition wird dort so formalistisch angewandt, daß sie völlig erstarrt erscheint und die westliche Moderne — sie erscheint in mehreren Spielarten — ist auch nur rein imitativ aufgenommen. Wenigstens verließ man die Schau der alten indischen Kunst mit weit größerem Gewinn. Die österreichische Ausstellung wurde geplant in Zusammenhang mit einer „Österreichischen Woche" der Städte Düsseldorf und Duisburg. Die Schau erhält Rang dadurch, daß auch solche Maler, die Wien nur vorübergehend berührt haben, mit einbezogen wurden: Josef Anton Koch, Ferdinand Olivier oder Kokoschka, den es sehr bald auf Reisen trieb. Die großen Ereignisse im Kunstgeschehen des 19. Jahrhunderts kamen nach Wien zumeist mit Verspätung und aus zweiter Hand. So sind „Sensationen" nirgend zu erwarten. Dennoch gibt es einzelne Maler, die überlokales Format erreichen und auch heute zu fesseln vermögen, vor allem Waldmüller, dessen „Porträt seiner zweiten Gattin" durch klare und großzügige Farbdisposition fasziniert. Am interessantesten die Jahrhundertwende, eingeleitet von einigen Makarts, die immerhin beweisen, daß er besser malte, als er heute im Rufe steht. Dann Klimt, faszinierend in seiner Gewähltheit, ganz fin de siècle und viel Kitsch, aber stark in seiner ornamentalen Flächenordnung. Und Schiele, hart, oft sogar ungelenk, doch besessen von einem Ausdruckswillen, der bei weiterer Ausformung und Disziplinierung der Mittel Großes hätte erreichen können. Mit Kokoschka ist dann zweifellos der Höhepunkt erreicht. Die Auswahl, meist auf frühere Arbeiten beschränkt und darum besonders gut, bringt neben bekannten Arbeiten (Bildnis Adolf Loos) auch weniger Beachtetes wie etwa die „Heimsuchung" von 1911/12. Mit Kokoschka allerdings bricht dann die Linie ab. Die nachfolgenden „Modernen" lassen sich schwer als solche bezeichnen.

Hannelore Schubert

AUSSTELLUNGEN IM SÜDWESTRAUM

Das zehnjährige Bestehen der Zimmergalerie Franck (Frankfurt a. M.) wurde durch eine Ausstellung von Eberhard Fiebig gefeiert. Es sind zwölf in der jüngsten Zeit entstandene Plastiken. Sie tragen Bezeichnungen wie „Ikarus", „Polyphem", „Daphne". Fiebig ist von seiner tachistisch gefärbten Holzplastik zur Drahtplastik übergegangen, für die er Kupfer, Messing, Schrottabfälle benutzt: krause, schwebende, lose aneinandergefügte Drahtgewölle, oxydierend, verkrustet, schwärend, die der Plastiker auf einen festen Zementsockel montiert oder als Hängeplastik frei schweben läßt. Diese materialeigenen Formen folgen nicht dem scharfen mathematischen Schnitt eines Lardera oder den luftigen Bauten eines Lassaw in USA. Vielmehr zeigen sie eine verkappte Romantik, voll von poetischen Einfällen, die sich am widersprechenden Material entzünden, und gerade aus dieser Paradoxie ergibt sich der unleugbare Reiz dieser Arbeit. Sie streben nicht nach Monumentalität, sondern nach intimer Verzauberung.

Manches wirkt noch unfertig: eine Röhre, aus der Drähte quellen, ist brutal zu dem feineren Material in Beziehung gesetzt. Dort, wo die Schwerkraft aufgehoben scheint, wo sozusagen Drahtballetteusen entstehen, ist Fiebig am sichersten.

Die Galerie Boukes, Wiesbaden, zeigte eine Kollektion von K. O. Götz, die den sicheren Pinselstrich dieses Malers bestätigt. Hier ist die erstaunlichste Nähe zu ostasiatischen Tuschen mit modernen Mitteln erreicht. Die Galerie hat außerdem einen „salon informel" neben der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes eröffnet, in dem Fiebig ebenfalls mit seinen leichtfüßigen Plastiken vertreten ist. Hier hat er zwischen den Drahtelementen auch Glasplatten durchaus überzeugend verwendet.

Die Galerie 59 in Aschaffenburg besitzt durch die weiten Räume, die ihr die Stadt zur Verfügung gestellt hat, einen Vorzug gegenüber den meisten umliegenden Galerien: daß sie nämlich Gesamtausstellungen veranstalten kann. Nach ihrer Ritschl-Ausstellung zeigte die Galerie Bilder und Gouachen des Ölmützers Wilhelm Friedrich Medina (Jahrgang 1914). Es ist die erste deutsche Sammelausstellung des Malers, der vorher in Barcelona und Mailand ausgestellt hatte. Medina, der jetzt auch im Künstlerbund in Wiesbaden vertreten ist, ist unzweifelhaft hoch begabt, aber nicht fertig. Seine Wendung zur Abstraktion vor einigen Jahren hat ihren Niederschlag zuerst in einer Malerei gefunden, die an die spanische Tápies-Schule erinnert. Die Bilder Medinas, der sein Leben zwischen Barcelona und Weiden in der Oberpfalz (Bayern) teilt, sind besonders durch eine dunkle Farbgebung, die immer wieder vorherrscht, auf eine beinahe archaische Note gestimmt. Sie wird denn auch in seinen monumentalen Balkenkonstruktionen wirksam, die an Pforten und Höfe der Völkerwanderungszeit erinnern. Diese braun-grau getönten, weiß überhöhten Grundkonzeptionen weicht er in den letzten Gemälden auf. Sie werden farbiger, bis zu einem zentralen, beherrschenden Blau in der „Dornenkrone" oder in vordringenden Rots, sogar rosa Tönen, die aber noch nicht richtig aufeinander abgestimmt sind. Gültig ist die jüngste Wende in den Gouachen, die das Ergebnis einer hektischen und doch beherrschten Pinseltechnik sind.

Der Kunstverein Darmstadt widmete seine letzte Ausstellung dem Bildhauer Hermann Geibel (geb. 1889 in Freiburg i. Br.). Es sind 45 Figuren, Gruppen und Tierplastiken und rund 36 Studien und Werkzeichnungen. Geibel gehört der konservativen gegenständlichen Schule an (Schüler von Zügel), und erreicht sein Stärkstes dort, wo seine feinnervige Hand wie im Knabentorso (1957) eine absolute, fast schon abstrakte Verknappung der Aussage anstrebt.

Der Galerie Hudtwalcker in Frankfurt a. M. ist in Hans Jürgen Schlieker aus Bochum eine beachtliche Entdeckung gelungen. Ein braungestimmtes Bild mit einer Strichflechte in der Mittelachse macht auf die weitere Produktion des jungen Künstlers neugierig. Schlieker wird zugleich mit dem Spanier Puig gezeigt, der sich auch bei wiederholtem Sehen durch seine Finesse des barocken Farbspiels einschmeichelt.

Reich an der Stolpe stellt neue Arbeiten in der Dansk form in Frankfurt aus. Die Arbeiten sind nach seiner Nordafrikareise entstanden, man spürt den enormen, farbigen Impuls, den ihm diese marokkanischen Eindrücke gegeben haben. Die Unentschiedenheit, die seine früheren Arbeiten gelegentlich spaltete, ist durch eine elementare, ausdrucksvolle Farbgebung überwunden, außerdem treten neue Gestaltungsformen auf, „Rückenwirbel", Punkt- und Strichserien, die sich zu ausgezeichneten, schlüssigen neuen Bildformen verbünden. Diese Bilder sind das Beste, was a. d. Stolpe bisher geformt hat.

Die rührige Stuttgarter Hausbücherei in Frankfurt zeigte ansprechende, geschmackvolle Grafiken von Heinz Schildknecht, die den beiden dort gezeigten Ölbildern des Malers weit überlegen sind. Die „Neue Malerei aus Polen" in derselben Bücherei bestätigt die frische Luft, die heute in Warschau weht. Die jüngere Generation ist dort in die westeuropäische Entwicklung eingetreten. Die sieben ausstellenden Künstler sind nicht durchweg gut, aber geben ein deutliches Bild von dem Stand der Auffassung und Technik heutiger polnischer Kunst. Die Grundstimmung ihrer Bilder ist gedämpft. Konstruktive und frei geformte Farbraster sind durchaus nach westlichem Vorbild verarbeitet. Am kühnsten wagt Kajetaz Sosnowski (geb. 1913 in Warschau) weiße Farbflecke gegeneinander auszuspielen. Er nennt die Kompositionen schlicht „hell". Über die weißen Flecken deckt er feinere, weiße Schleier. Jerzy Tschorzewsky (geb. 1928) arbeitet mit parallel gespachtelten Strukturen, die er zickzackt. Bemerkenswert ist die „peinture" von Ziemski Rajmund (geb. 1930), die an Maler wie Hosiasson anklingt. Marian Borgusz (geb. 1920) besitzt die Ausdruckskraft der Expressionisten, ihre Farbpaste hält sich in melancholisch düsterem Dunkel. Die Strichbündel von Stefan Gierowski (geb. 1925) heben sich gegen den Farbgrund wie eine Klangpartitur ab. Die Ausstellung wurde von der modernen Galerie des staatlich subventionierten Kunsthauses in Warschau zusammengestellt, wo demnächst im restaurierten Renaissancebau eine deutsche Austausch-Ausstellung eröffnet werden soll. Die Wendung zur Moderne geht im Nachkriegspolen auf Gruppen in Warschau und Krakau zurück.

Daniel Cordier hat sich selbst die Mühe genommen, die Ausstellung des in Paris lebenden Chilenen Matta einzuführen. „Auf die Kunstgriffe der Geometrie verzichtend, in der die Gegenstände in meßbaren und bekannten Relationen stehn, erfindet Matta ein psychologisches Milieu, das sich überall im Zentrum befindet," summiert Cordier in seiner Rede. Matta wirkt durch seinen surrealistischen Einfallsreichtum, in dem die Diskontinuität der modernen Welt durch dreineinandergewürfelte, dreidimensional gestaltete Formsignale ausgedrückt ist. Eins seiner überzeugendsten Bilder heißt „La soie des consciences". Matta selbst weiß sich brillant zu erklären: „Man kann", sagt er mir, „mit Spaghetti denken". Matta hat K. O. Götz und Bernard Schultze maßgebend beeinflußt. Er ist ein faszinierender Wortführer der zerfallenden Bewußtseinswelt. Ein prähistorischer Dämon, das ist sein zeichnerisch kecker Porträt von Breton auf gelbem Grund.

Die Phantasien des Unbewußten gehören zu den entscheidenden Anregern der Gegenwart. Matta ist vielleicht viel weniger Maler, als Interpret der Zeit. Seine Farben, behutsam gesetzt, haben keine eigene Leuchtkraft, seine Komposition, locker hingestreut, hat keine sammelnde Magie. Diese Psychologie des Unbewußten, die die Galerie Cordier mit mutiger Konsequenz verfolgt, führt von der bildenden Kunst weg, so wie der ganze Surrealismus in die Literatur einmündet. Aber es ist berechtigt, die konzessionslose Aussage eines Matta genau so ernst zu nehmen wie die erlesene Malerei eines Dubuffet.

Die Galerie d'art moderne in Basel stellte den 1922 in Erstfeld geborenen Franz Fedier zur Diskussion. Fedier hat in Deutschland bisher nur in Berlin Bilder gezeigt. 1941 war er auf der Kunstgewerbeschule in Luzern. Seit 1956 teilt er seinen Aufenthalt zwischen Bern und Paris. In der Schweiz ist Fedier kein Unbekannter (Ausstellungen in Lausanne, Zürich, Basel und Luzern). Es ist zu wünschen, daß dieses ausgesprochene koloristische und kompositionelle Talent auch bei uns bekannt wird, denn eine solche Kultur des Malens, eine so behutsam angesetzte, ausdrucksvolle Tönung des Bildes ist nicht allzu häufig. Aus vorübergehenden Versuchen mit der tachistischen Tropftechnik ist aus dem organischen Schwung seiner Frühwerke jetzt ein neues kompositionelles Prinzip hervorgegangen: Farbfialen, die wie Helme nach oben schießen und Farbflecken wie Blumen zwischen ihren Schäften tragen. Sie wecken den Eindruck einer monumentalen Gesinnung. Die bisherige Haltung hatte noch Vorbilder (Hodler), der neue Weg ist eigen.

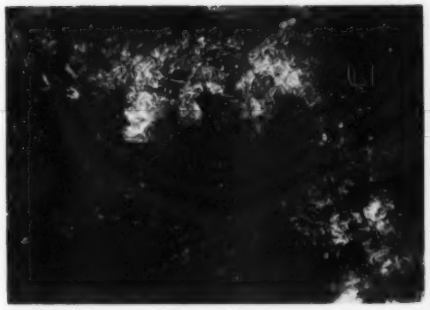
Vielleicht ist es angebracht, bei dieser Gelegenheit auf die Gesamtausstellung von Hans Fischer (1909—1958) hinzuweisen, mit der das Kunsthaus Zürich einen würdigen, einfallssprühenden Zeichner geehrt hat. Die Illustrationen zu Fabeln La Fontaines und zumal zu Iwan dem Dummkopf haben dies streuende, fantasievolle Talent zum besten angeregt. In der Grundstruktur

Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Otto Ritschl

Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Otto Ritschl

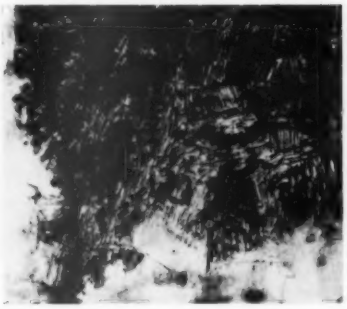
Deutscher Künstlerbund,
Wiesbaden:
Wilhelm Loth

AUSSTELLUNGEN



Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Fred Thieler

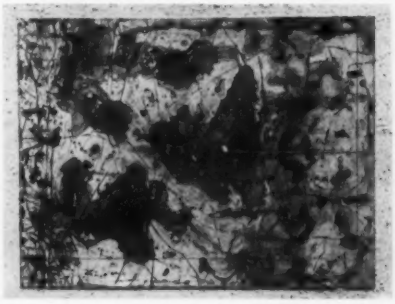
Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Hans Kuhn

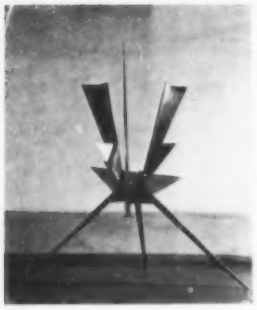


Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Klaus Bendixen

Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Johannes Molzahn

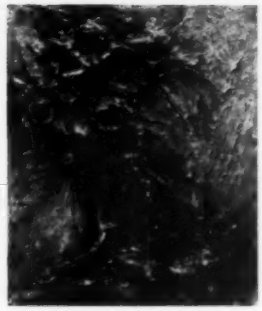
Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden:
Carl Buchheister





Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Hans Uhlmann

Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Hann Trier



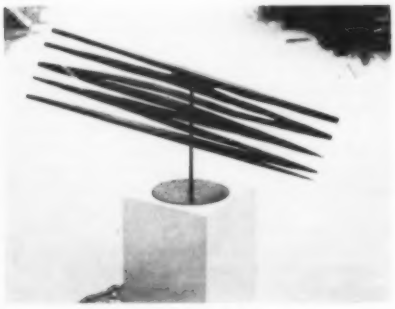
Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Bernard Schultze

Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Thomas Grochowiak

Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Bruno Goller

Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Ernst Hermanns

Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Mac Zimmermann



Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Paul Dierkes

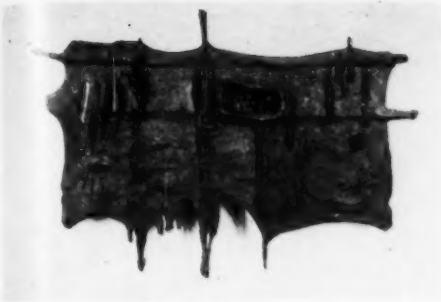
Deutsche Kunst 1959 I, Baden-Baden:
Hans Kindermann

Dortmunder Museum, Französische Plastik:
Brancusi

Dortmunder Museum,
Französische Plastik: Maillol

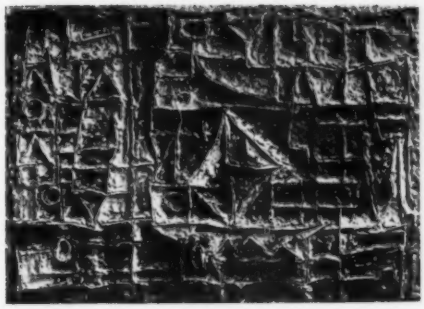
Dortmunder Museum,
Französische Plastik: Zadkine

Dortmunder Museum:
Jacques Lipchitz



Westfälischer Kunstverein, Münster
Niederländische Kunst: Karel Kneulman

Westfälischer Kunstverein, Münster
Niederländische Kunst: Karel Appel



Westfälischer Kunstverein, Münster
Niederländische Kunst: Jan Schoonhoven

Westfälischer Kunstverein
Niederländische Kunst:
H. Verhulst

Westfälischer Kunstverein
Niederländische Kunst:
J. Mooy

Westfälischer Kunstverein
Niederländische Kunst:
H. Ittmann

Westfälischer Kunstverein, Münster
Niederländische Kunst: G. van Velde

Kunsthalle Recklinghausen, Die Handschrift
des Künstlers: Goya

Kunsthalle Recklinghausen, Die Handschrift
des Künstlers: Menzel

Kunsthalle Recklinghausen
Die Handschrift des Künstlers:
Munch

Kunsthalle Recklinghausen
Die Handschrift des Künstlers:
Lehmbruck

Museum Wuppertal:
M. von Werefkin

Galerie Clasing,
Münster:
Klaus J. Fischer

Mexikanische Kunst, Köln:
Theatermaske, 2. Jahrhundert n. Chr.

Mexikanische Kunst, Köln:
Grabgefäß, Zapoteken-Kultur

Mexikanische Kunst, Köln:
Chac Meol, Maya-Kultur

Kunsthalle Düsseldorf:
Egon Schiele

Kunstverein Köln:
Paul Jenkins

Museum Lange, Krefeld:
Alberto Burri

Galerie van de Loo, Essen:
K. R. H. Sonderborg

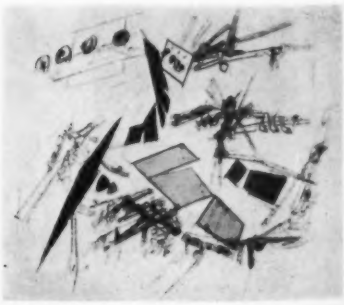
Kunsthalle Mannheim:
K. F. Dahmen

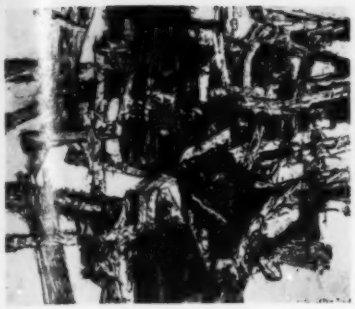
Galerie d'art moderne, Basel:
Franz Fedier

Kunsthaus Zürich:
Alfred Manessier

Kunsthaus Zürich:
Alfred Manessier

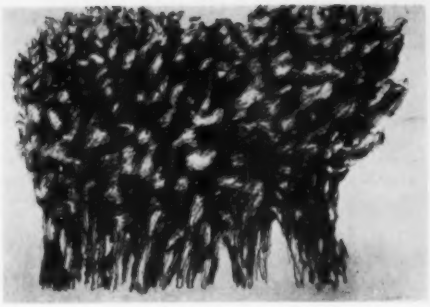
Galerie Cordier, Frankfurt a. M.:
Matta





Stedelijk-Museum, Amsterdam:
Marie-L. v. Rogister

Stedelijk-Museum, Amsterdam:
Hans Werdehausen

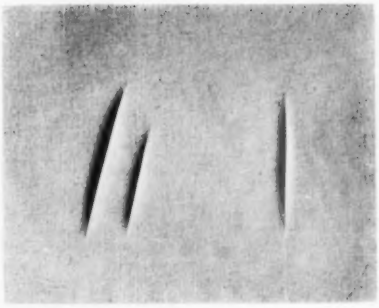


Stedelijk-Museum, Amsterdam:
Emil Cimiotti

Stedelijk-Museum, Amsterdam:
H. A. P. Grieshaber

Stedelijk-Museum,
Amsterdam:
O. H. Hajek

Stedelijk-Museum, Amsterdam:
Emil Schumacher

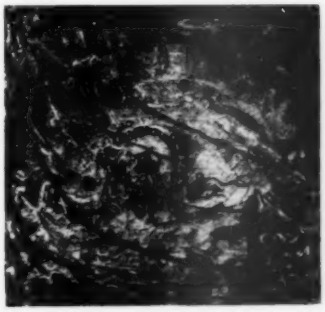


Galerie Stadler, Paris:
Lucio Fontana

Mailänder Künstlerlokal: Piero Manzoni

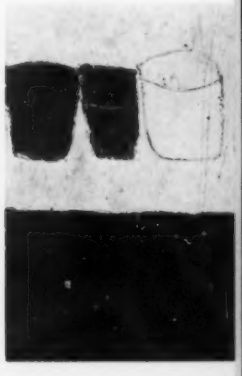
Galerie dell'Ariete, Mailand:
Joan Mitchell

Galerie dell'Ariete, Mailand:
Brown



Galerie dell'Ariete, Mailand:
Sutherland

Galleria Blu, Mailand:
William Scott

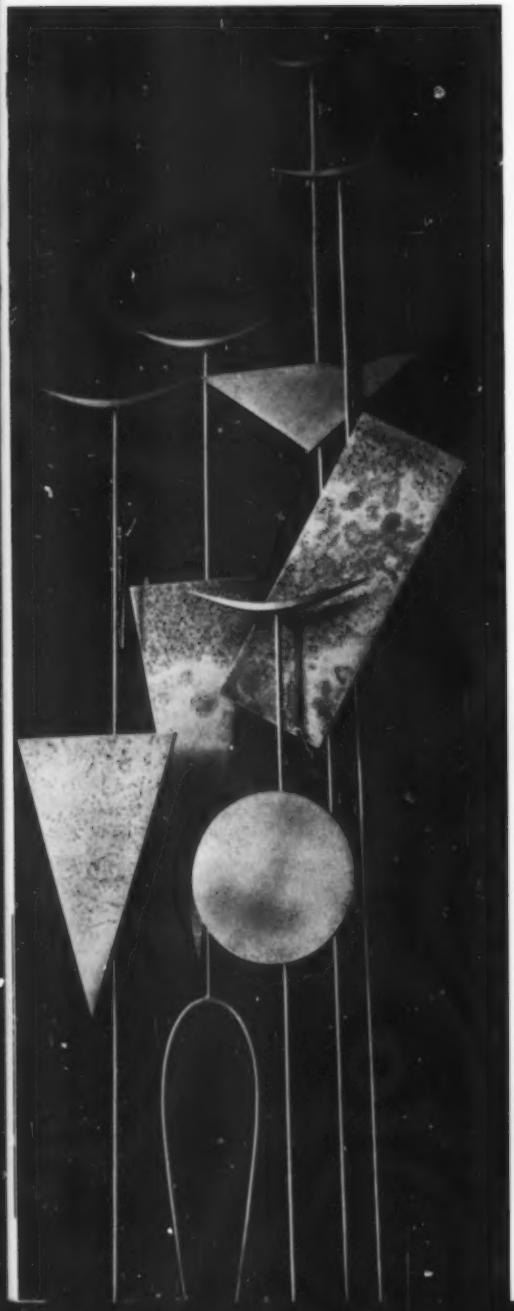


WIR STELLEN VOR:

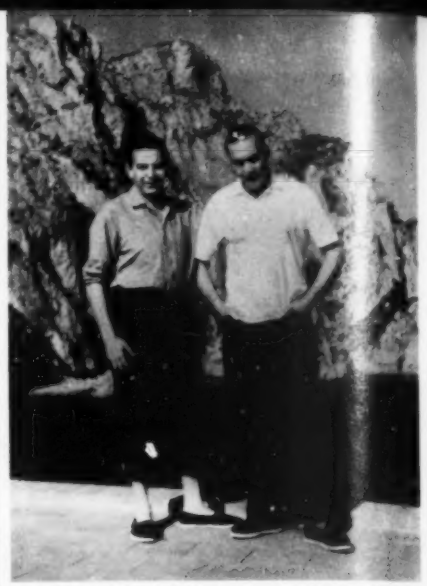
Klaus Ihlenfeld

Geb. 1934 in Berlin. Studium an der Akademie für bildende Künste Berlin, bei Prof. Hans Uhlmann. Beteiligung an Ausstellungen in Berlin und München.
Reisen nach Südfrankreich, Spanien, den Balearen, Nordamerika und Mexiko.

Standartenträger, 1953, Stahl



Figur, 1950, Kalkstein



Raffaele Castello (links) und Curzio Malaparte (†)

Raffaele Castello

(Siehe nebenstehenden Text S. 37)

Eitempera, 1956

CURZIO MALAPARTE ÜBER RAFFAELE CASTELLO

Für die Malerei geboren in einer Zeit des Verzichts, des Forschens und der Eroberungen außerhalb der menschlichen, allzu menschlichen Grenzen der klassischen Welt der Malerei (es ist die Zeit, mit der unser Jahrhundert beginnt), hat Castello den Wert der Befreiung der Zeichnung und der Farben verstanden wie wenige seiner Generation: jener Befreiung, die durch die ersten abstrakten Versuche von Kandinsky, über Delaunay, Klee, Mondrian erreicht wurde.

Raffaele Castello verzichtet auf die leicht zugänglichen Ergebnisse, die seiner Generation in dem großzügigen Überfluß an formalen Ausdrucksmöglichkeiten und malerischen Mythen zur Verfügung stehen. Man wird vielleicht eines Tages sagen, daß Castello die Wirklichkeit l e b t in der gleichen Art, wie William Blake seine Vision, seine Träume, seine Halluzinationen l e b t. Die Sprache seiner Kunst ist eine genaue Sprache, die ich fast realistisch nennen möchte; aber man beachte die ungewöhnliche Freiheit seiner Zeichen, seiner Farbe, die unsichtbaren Zonen von Schatten und Licht, die er mit einem kaum wahrnehmbaren Strich schafft, mit einem kaum vermuteten Akzent, wie er die äußere Wirklichkeit in eine abstrakte Welt verwandelt, zugleich erdacht und gesehen, und man gewinnt den genauesten und reinsten Aspekt seiner Poesie. Neben dem Maler Castello steht der noch unbekannte Dichter Castello. Ich kenne den Dichter Castello und bin nicht erstaunt, in seiner Kunst die Wolken, die geflügelten Wellen und die zarten Striche des schon reifen Lichts zu sehen (schon bereit, wie eine halbe Frucht von ihrer himmlischen Höhe zurückzuweichen), das auf den Felsen und den Häusern von Capri hockt, wie die Engel William Blakes zwischen den Baumzweigen.

---

lebt er von Klee und Kubin. Aber es ist ein Vergnügen, in seinem Zeichenpark zu spazieren. Gleichzeitig hat das K u n s t h a u s Z ü r i c h Alfred M a n e s s i e r in einer exemplarischen Ausstellung von 88 Gemälden und Lithographien herausgebracht. Manessier ist kein vitaler, aus dem Chaotischen aufsteigender Meister, sondern ein Künstler von beherrschter Zucht, der alles in feste Formen bannt: sie haben den für ihn charakteristischen Umriß von Schiffsschnäbeln und erlauben keinen Ausbruch, keinerlei Übergänge. Eine Abstraktion aus dem Linearen, eine Geometrie des Religiösen. Unvergeßlich sind „Objet et Transparence", 1954, die Nachtstücke, die Andachten, die helle holländische Periode. Bei Manessier herrscht eine feierliche Starre, wie sie auch bei Claudel gefangennimmt und — abschreckt. Eine spirituelle Zeichensprache von hoher Kultur: innerhalb selbstgesetzter Grenzen. Vietta

BEN NICHOLSON IN DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

Aus dem präzisen Geist moderner Technik sind die Werke des Engländers Ben Nicholson geschaffen, die bis zum 17. Mai in der Mannheimer Kunsthalle gezeigt wurden. Neben Graham Sutherland ist Ben Nicholson der einzige englische Maler von internationalem Rang. Er wurde 1894 geboren. Sein Vater war der Maler William Nicholson, seine Mutter die Malerin Mabel Pryde, deren Bruder James Pryde gleichfalls Maler war. Er besuchte ein Semester lang die Slade School of art in London, hielt sich viel in Frankreich, Italien, Kalifornien und der Schweiz auf und veranstaltete 1922 eine Sonderausstellung in London. Das Jahr darauf stellte er wiederum in London aus, diesmal zusammen mit seiner ersten Frau, Winifred Nicholson. Seine zweite Frau war die hochbegabte Bildhauerin Barbara Hepworth. In dritter Ehe heiratete er eine Deutsche, Dr. Felizitas Vogler. Seit 1958 lebt er in Ascona. In den Fünfziger Jahren heimste er mehr internationale Preise ein als jeder andere englische Maler.

Als Nicholson 1934 den Holländer Piet Mondrian in seinem Pariser Studio aufsuchte, war er schon ein reifer Künstler von 40 Jahren. Sein Stil hatte sich hauptsächlich unter dem Einfluß des französischen Kubismus entwickelt. Wie Braque, Picasso und Gris stellte er auf Stilleben mit Vorliebe Früchte, Krüge und Musikinstrumente dar, wobei er, wie die Franzosen, die in Aufsicht gesehene Tischplatte in die Bildfläche klappte. Anfang der Dreißigerjahre malte er gern auf älteren Bildern von sich, die er bis zur Unkenntlichkeit abgeschabt hatte. Noch vor seiner Begegnung mit Mondrian, von dem ein starker Einfluß auf ihn ausging, hatte sich sein Streben nach Automatisierung der Form, nach konkreter Gestaltung verstärkt. Um die Mitte der Dreißigerjahre entstanden seine weißen Reliefs aus Quadraten und Kreisen, geometrische Kompositionen von äußerster Strenge und Klarheit. Manchmal kontrastiert Nicholson glatte und rauhe Partien. Auf Bildern der letzten Zeit durchdringen sich reine Umrisse von Krügen und Flaschen und ergeben so Planschichtungen. Neben abstrakten und konkreten Schöpfungen entstehen auch wieder ganz gegenständliche, z. B. leicht aquarellierte Bleistiftstudien mit Architekturmotiven der italienischen Spätgotik und Frührenaissance — Zeichnungen, deren linearer Purismus an klassische Umrißzeichnungen erinnert; nur vermeidet Nicholson die senkrechte Statik.

„In seinem Atelier war ich immer geblendet, so weiß war es", schrieb Nicholson über Mondrians Arbeitsraum. Auch der Saal der Mannheimer Kunsthalle, in dem Nicholsons Bilder hingen, blendete durch Helle. Nicholson verwendet fast nur helle Farben, manchmal beschränkt er sich auf Weiß. Seine harmonisch ausgewogenen Bilder sind bei aller geometrischen Präzision von einer lyrischen Frische, in der sein Landsmann, der Kunstschriftsteller Herbert Read, mit Recht die „englishness" von Nicholson erblickt. L. Z.

ZEHN JAHRE ZIMMERGALERIE FRANCK

Ein Interview mit Klaus Franck anläßlich des 10jährigen Bestehens seiner Galerie von Egon Vietta

F r a g e : Wann haben Sie Ihre Galerie eröffnet und was hat Sie dazu bewogen? Ich entsinne mich der Räume in der Böhmerstraße, wo ich die ersten Bernard Schultzes bei Ihnen sah.

F r a n c k : Am 24. Juni 1949 wurde die erste Ausstellung in der Böhmerstraße eröffnet. Das waren zwei Räume. Ich war selbst Maler, gab es nach dem Kriege aber auf, weil ich mit meiner Malerei nicht zufrieden war. Meine Malerei war gegenständlich.

Ich wollte in diesen schweren Nachkriegsjahren der Kunst dienen. Die Maler sollten bei mir eine Gelegenheit haben, selbst auszustellen und dazu forderte ich einige Künstler auf, gegenständliche und abstrakte. Die Maler konnten sich aber trotz Trümmerstätten und Raumnot nicht untereinander einigen. Da habe ich es einfach selbst in die Hand genommen und mich auf die Abstrakten beschränkt.

F r a g e : Warum haben Sie die Gegenständlichen aufgegeben?

F r a n c k : Weil ich fand, daß sie nicht viel besser als ich malten — und ich hatte es ja aufgegeben, weil mir meine Malerei nicht mehr gefiel. Ich entschied mich für die Abstrakten, in der Meinung, daß ihnen die Wege geebnet werden müßten: denn sie hatten es am schwersten.

F r a g e : Welche Maler haben Sie im Juni 1949 ausgestellt?

F r a n c k : Das waren Georg Heck, Heinz Kreutz, Erich Martin, Reich an der Stolpe, Luise Rössler, Hans Christoph Schmolck, Bernard Schultze.

F r a g e : Darunter sind Namen, die standgehalten, ja internationalen Ruf erlangt haben. Schultze hat damals noch nicht informell gemalt.

F r a n c k : Damals war er Surrealist; zwei Monate später folgte der Frankfurter Otto Greis, der jetzt in Paris lebt. Er war damals stark von Nay beeinflußt. Die dritte Ausstellung galt Esther Hess, die ebenfalls nach Paris übergesiedelt ist, Luise Stoms, der Bildhauerin, und dem Italiener Aurelio de Felice. Zwischen der ersten deutschen Tachistenausstellung und dem Eröffnungsjahr konnte ich Grieshaber, Kerkovius, Karl Hartung, Berlin, Otto Ritschl, Max Ackermann, Julius Bissier und Karl Otto Götz (1950), zeigen. Interessant waren noch der Japaner Tajiri, Buchheister, Matta, Riopelle, Serpan, der Chilene Zanartu, Ubac, Paris, William Gear aus England, Capogrossi, Rom, Camille Bryen, Hintschich (1952).

F r a g e : Wie kamen Sie an diese Maler? Haben die Maler sofort positiv auf Ihre Ausstellungsaufforderung reagiert, zumal Sie doch nur sehr unzulängliche Ausstellungsräume hatten — und — Sie verzeihen — heute noch haben?

F r a n c k : Ich habe Künstler ausgewählt, die mir in Publikationen aufgefallen waren. Ich kannte die Künstler zunächst nicht persönlich. Hilfreich waren mir „Das Kunstwerk", „Arts" (Paris), „Numero" (Italien). Die Künstler, die ich dann in Paris persönlich aufsuchte, waren sehr entgegenkommend. Das materielle Verkaufsinteresse stand bei keinem dieser Künstler im Vodergrund. Das ist erst heute Mode geworden. So habe ich Matta in Paris aufgesucht, der jetzt durch die Galerie Cordier in Deutschland abermals eingeführt wird, Riopelle und Ubac. Riopelle, den ich 1951 in Paris sah, ein überaus feiner und schlichter Künstler, war damals schon Tachist. In Deutschland wußte man noch nichts vom Tachismus. Für mich war das eine Offenbarung; es hat mein Auge für diese heute weltumspannende Kunstrichtung so geschärft, daß ich die neue Wendung von Bernard Schultze, 1952, als einen entscheidenden Nachkriegsschritt der jungen deutschen Malerei erkannt habe. Auch der Wert von Buchheister war mir aufgefallen.

F r a g e : Da ist es Ihnen wie mir ergangen: ich sah Pollock, Tobey in der Galerie Vilard in New York und Franz Kline, der damals einsam vor seinen Bildern in einer winzigen New Yorker Galerie saß. Als ich 1952 die ersten deutschen Tachisten sah, war ich nicht unvorbereitet.

F r a n c k : Ende 1952 habe ich die vier Frankfurter, die „Quadriga", ausgestellt: Bernard Schultze, Heinz Kreutz, Otto Greis und Karl Otto Götz.

F r a g e : Ich entsinne mich der hohen Formate von Schultze, mit den gepreßten, das ganze Bild füllenden Farbpasten, auch an die Farbgerinnsel von Greis und Kreutz. Götz hatte bereits seine Schwünge.

F r a n c k : Ich habe damals eine kleine Broschüre veröffentlicht, die „Quadriga", in ganz geringer Auflage. Die Künstler wurden durch den inzwischen ebenfalls bekannt gewordenen René Hinds vorgestellt (Erscheinungsjahr 1953 — Frankfurt a. M.). Die Ausgabe erschien als Privatdruck der Zimmergalerie Franck in 15 mit den Buchstaben a bis o bezeichneten Exemplaren, denen je vier

Gerhard Hintschich,
Porträt Klaus Franck

signierte Blätter der Maler Heinz Kreutz, Bernard Schultze, Otto Greis und K. O. Götz beigeheftet waren.

Frage: Hinds schrieb: „Auf dem ebenso problemkonstellierten wie meinungsbunt gewürfelten Schachfeld der jungen, deutscheuropäischen Malerei bietet ein Viergespann dem Provinzialismus der Eckensteherei ein unüberhörbares „avantgardez" — Wie war das Echo?"

Franck: Die Sammelbezeichnung war damals „Neuexpressionisten", das Wort Tachismus gab es ebenso wenig wie den Begriff art informel. „Die neue Presse" schrieb (19. 12. 1952): „Nun ist also wieder Natur in den Bildern." „Die Frankfurter Allgemeine" am 17. 12. 1952: „Quo vadis, pictura?" „Jedenfalls sollte man an dieser Ausstellung nicht vorbeigehen." Die „Abendpost" am 6. 1. 1953: „Begegnung mit neuer Stilbezeichnung für gegenstandslose Kunst."

Frage: Diese Stilbezeichnung hat sich nicht bewährt, aber die Künstler. Offenbar hat die Presse die Bedeutung der Maler durchweg bejaht, was für die Frankfurter Presse spricht. Nach diesem Beginn muß es nicht schwer gewesen sein, die Bresche zu erweitern.

Franck: Bis 1953 — solange blieb ich in der Böhmerstraße —

Frage: . . . trotz des geflickten Treppenhauses und der Hoftrümmer . . .

Franck: Es sind gefolgt: Boris Kleint, Saarbrücken, Steinbrenner, Paul Jenkins, neben den wiederkehrenden Bildern der Quadriga, Müller-Kraus, Schweden, dazu kam eine Ringelnatz-Ausstellung, ferner der Sonntagsmaler Przibill aus Hamburg.

Ende 1954 zog ich um und machte die erste Ausstellung von Ursula Blum, der Frau von Bernard Schultze, in der Vilbelerstraße, wo ich Atelierräume neben dem Maler Hintschich erhalten konnte.

Frage: Im fünften Stockwerk! Warum sind Sie so hoch gezogen? Für Kunstliebhaber und Käufer, die nicht begeisterisch geschult sind, bedeutet das eine Zumutung.

Franck: Es gab nichts anderes, und meine Absicht war nicht, eine Galerie für Erwerbszwecke aufzubauen, sondern die Maler herauszustellen, die mir wichtig schienen. Die wirklich Interessierten wurden durch fünf Stockwerke nicht abgeschreckt.

Frage: Was haben Sie für Ausstellungspläne?

Franck: Ich plane jetzt, nach der Ausstellung des Bildhauers Eberhard Fiebig, der in Wiesbaden eine kleine Galerie geschaffen hat, eine retrospektive Schau auf die wichtigsten Aussteller bei mir in meiner Einraumgalerie.

Frage: Wahrscheinlich unter Zuziehung des Gangs?

Franck: Allerdings, dort plane ich die retrospektive Schau über die zehn Jahre Zimmergalerie Franck. Dabei treten ebenfalls viele inzwischen berühmte oder bekannte Namen auf: Edgar Jené, Paris, Bernard Childs, New York, Kalinowski (jetzt in Paris), Klaus J. Fischer, Baden-Baden, die Bildhauerin Doris Rücker, Düsseldorf, Christian Kruck, Walter Grab, Zürich, Hermann Göpfert, Frankfurt, K. F. Dahmen, Stolberg, Frederik Benrath, Paris, Heinz Barth, Karlsruhe, Jens Cords, Hamburg, Horst Beck, Hirchfeld-Mack (früher am Bauhaus), Ludwig Wilding, Augsburg. Dazu kommen die Holländer wie Kees van Bohemen und Willi Boers, der Ire Duncan und Bram Bogart, Holland.

Frage: Wie denken Sie sich die Zukunft der Galerie?

Franck: Ich habe nach wie vor die Entdeckung junger Talente im Auge.

Frage: Ist das nicht bei den pilzartig aus dem Boden schießenden Galerien schwieriger als 1952?

Franck: Nein. Ich bin der Auffassung, daß sich die meisten Galerien nach wie vor den anerkannten Namen widmen, auch wenn deren Kreis heute erheblich erweitert ist.

Glücklich wäre ich, wenn meine zehnjährige Arbeit auch von den amtlichen und nichtamtlichen Käufern berücksichtigt würde.

DIE NEUE KUNST IN MAILAND

Der neue Stil der Kunst hat kaum anderswo so viele Vertreter gefunden wie in Italien. Auch Maler, die bisher eher als konservativ galten, hat das informelle Fieber gepackt. Es äußert sich hier in oft höheren Temperaturen als bei uns. Somit ist auch die Hektik größer und eine gewisse Unbedenklichkeit, mit der das spezifisch italienische Kapital der Form verausgabt wird. Mittelpunkt dieser Bestrebungen ist Mailand. Die neue Entwicklung der Kunst hat auch hier neue Galerien zur Blüte gebracht. Die „Galleria Blu" beispielsweise konnte sich innerhalb kürzester Zeit — sie existiert kaum mehr als zwei Jahre — durch pronociert moderne Ausstellungen einen Namen machen. Der Besitzer der Galleria Apollinaire, Guido le Noci, verfolgt seit Jahren eine konsequent auf die jüngeren Bestrebungen gerichtete Ausstellungspolitik. Dazu gesellen sich die „Galleria del Naviglio" und die „Galleria dell'Ariete", die, nach etwas wahllosem Anfangsprogramm, sich immer mehr mit der Moderne verbündet. Eine so große Galerie wie die „Galleria del Milione", die aus dem großen Verlagsunternehmen del Milione hervorgegangen ist, hat durch hervorragende Kunstpublikationen dem Postkubismus das Terrain bereitet. Auch sie folgt jetzt den jüngsten Entwicklungen, hier aber nicht mit dem sicheren Instinkt für Qualität, der jene Galerien auszeichnet, die aus dem Einsatz für die heutige Kunst geboren wurden.

Diese Galerien sind der französischen, amerikanischen und deutschen Kunst von heute ebenso geöffnet wie der italienischen, wenn auch die Verbindungen zur deutschen Kunst nicht so eng sind wie die Beziehungen zu Frankreich, von wo der belebende Funke übersprang.

So stellt vor allem Guido le Noci immer wieder französische Künstler aus. Zuletzt machte er abermals auf Camille Bryen aufmerksam. Dieser Maler, der in Paris mithalf, dem Tachismus den Weg zu bereiten, ist besonders als Graphiker bemerkenswert. Seine Zeichnungen und Gouachen sind aus dem gleichen Geist und derselben nervösen Erregung gespeist, die für Wols bezeichnend sind, mit dem er befreundet war. In den Ölbildern herrscht dagegen eine Schwerflüssigkeit, die den Stil vergröbert und schematisiert.

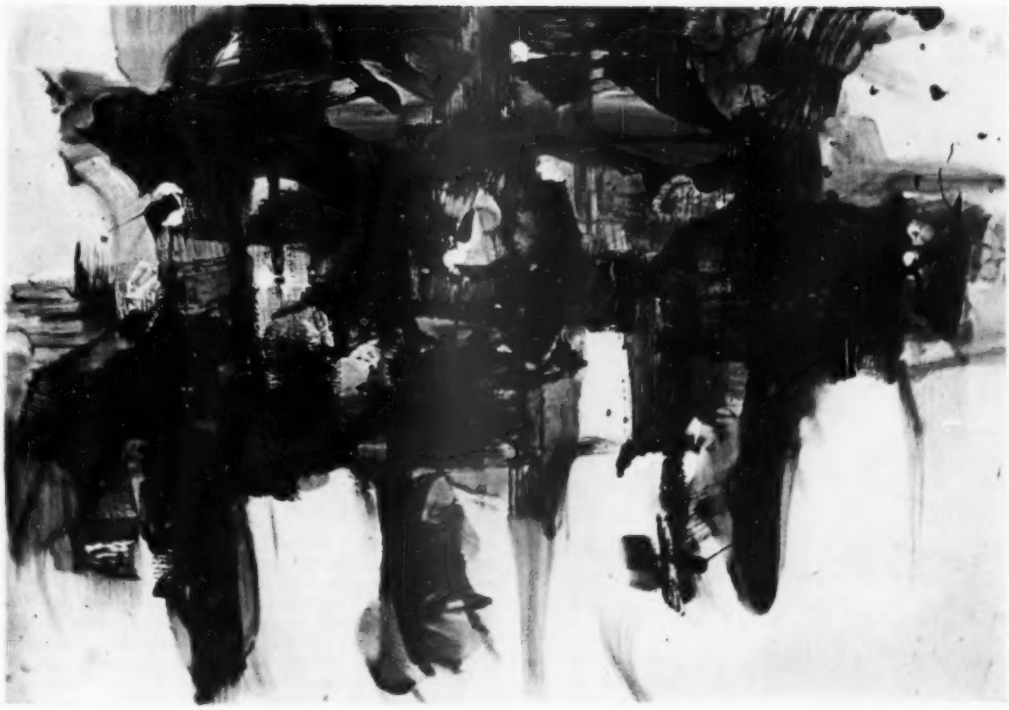
Von einer internationalen Auswahlkommission, zu der Michel Tapié und Antonio Tàpies gehören, wurde die Ausstellung „20 Quadri" in der Galerie dell'Ariete zusammengestellt, in der der angelsächsische Anteil an der neuen Kunst besonders hervorgehoben war (die Amerikaner Stamos, Mitchell, Brown, Kline und Sam Francis, die Engländer Bacon, Sutherland und Scott). Daneben hängen aber auch der Franzose Serpan und die Italiener Burri, Peverelli, Carmassi sowie der Spanier Saura. So entschieden und energisch die Amerikaner den Pinsel führen, die Kraftmeierei ihrer großangelegten Bilder vermag nur dann zu überzeugen, wenn sie sich mit einem Sinn für Gegenwerte paart. Es ist auffallend, daß gerade einer Frau wie der Joan Mitchell, in deren Bildern die Farbe strähnig auf die Leinwand gepeitscht wird, jede Sensibilität mangelt. Sam Francis enthält sich noch am ehesten dieses tachistischen Berserkertums. Aber auch bei ihm galoppieren die Flecken eilig über die Leinwand, wobei nicht jeder Lauf und Sprung der Farbe fehlerfrei und ein Genuß für das Auge ist. Bacon, der in Mailand schon einmal groß herausgestellt wurde, geben viele Italiener die Siegespalme unter den Gegenständlichen von heute. Geschickt ist bei ihm das Objekt den neuen Gesetzen der Formauflösung unterstellt. Wagt er sich in seinen makabren Bildnissen an grellere Farben, wird er banal und fordert überdies zum Vergleich mit den deutschen Expressionisten heraus, wobei er schlecht abschneidet. Manieristisch sind die Montagen von Latham, der sich am Reiz halbverbrannter, aufgeblätterter Folianten ergötzt, die er zu halbkonstruktivistischen Kompositionen zusammenleimt.

Die Galleria del Naviglio, Vertreter der Maler Fontana, Scanavino und Capogrossi zeigte eine Folge von Lithographien Picassos. Diese Graphik, ehemals revolutionär, ist heute, in goldbordierten Rahmen, salonreif geworden, was ihrem Glanz aber nur wenig Abbruch tut. Die Galleria del Grattaciolo zeigte Malereien von Bordoni, meist schwarzgestrichene Leinwände, die hier und da eine farbige Leuchtspur aufzischen lassen. Der geringe Aufwand dieser Bilder wird nicht durch eine besondere Wirkung vergolten.

Einträglicher noch als ein Besuch der z. Z. in Mailand laufenden Ausstellungen ist ein Besuch der Ateliers der hier lebenden, zur italienischen Avantgarde gerechneten Künstler.

Lucio Fontana, Hauptvertreter des „Spatialismus", 60 Jahre alt, aber so jugendlich wie irgendeiner des italienischen Nachwuchses, durchlöchert nicht mehr die Leinwand, sondern schneidet lange Schlitze in völlig monochrome Flächen, die das Bild dort eng in Beziehung zum Raum setzen, wo sich die geschlitzten Stellen der Leinwand zum Relief wölben. Mit solchen Versuchen ist Fontana wie Burri dabei, die dadaistischen Methoden ästhetischer Zerstörung systematisch zu nutzen. Die Brüder Arnaldo und Gio Pomodoro, die bisher in einem gewissen stilistischen Gleichschritt nebeneinanderhergingen, sind auf dem Wege sich voneinander unabhängig zu machen. Arnaldo Pomodoro verzichtet auf seine bisherige Vielformigkeit und bündelt seine metallenen Reliefs zu lapidaren Flächen und sparsamen Bleistegen zusammen. Thema der Metallreliefs von Gio Pomodoro ist nun einzig die in den Raum hineingefaltete, ihn z. T. umwölbende Fläche. Piero Manzoni, der seine jüngsten Arbeiten in einem Künstlerlokal zeigte, nimmt das Falten der Fläche wörtlich. Zerknittertes und zu Schrafturen gefaltetes weißes Tuch wird der weiß grundierten Leinwand aufgeleimt. Dadaistische Verfremdungstechnik mündet hier in eine Abart der seriellen Malerei, wie sie in Deutschland Bleckert, Busse, Mack und Piene ver-

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift
DAS KUNSTWERK
Heft 1/XIII, Juli 1959



Peter Brüning, 1958

Schwarze, rote und gelbe Farbsträhnen schließen sich zu breiten Bahnen zusammen. Sie laufen in scharfen Enden aus und krallen sich in den Raum, den die Leerstellen der weißen Leinwand bilden. Die Bewegungen durchkreuzen und hemmen sich. Es entsteht ein unruhiges Flackern. Die Farben des Feuers, die züngelnden und greifenden Formen lassen den Betrachter einem naturhaften Drama beiwohnen.
Peter Brüning (geb. 1929 in Düsseldorf) hat sowohl die Erfahrungen des Kubismus, des Surrealismus wie auch des Tachismus verarbeitet, ehe er die ihm eigene dynamische Bilderschrift fand. Biographische Angaben über den Maler brachte DAS KUNSTWERK in Heft 4/XI. Nachzutragen sind für 1958: Einzelausstellungen in der Galerie Parnass, Wuppertal, und in der Galerie 22, Düsseldorf; für 1959: ein Stipendium des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie.

treten. F
weiße L
Diese ju
eines M
die alle
Carm
wie er
Dang
beschäft
Über d
handel
als Auß
floriert
In der
zur Unt
Künstler
verstan
esse ri
Grund,
stellung
Repräse
interes

„JUNG

Meine
in sei
einen
Roma
non s
sein
trifft
verur
die F
rische
Hinge
ginne
braue
heit
ware
zulet
Paul
nac
Merk
Nach
Arse
lern
nach
Kalli
Dies
weni
Was
halt
Elan
kein
Eine
wirl
Bon
übe
schl
Nat
die
Abe
stel
sch
zie
Urt
De
Ga
rep
ge

treten. Neueste Versuche des Malers Castellani, der in schwarze oder weiße Leinwand dicke Wülste näht, gehören auch in diesen Zusammenhang.
Diese jungen Mailänder Avantgardisten stehen in Opposition zu den Vertretern eines Magismus, zu denen Crippa, Dova und Baj zu rechnen sind, die alle in Mailand leben. Dazwischen steht ein Maler und Bildhauer wie Carmassi, der insektenartige Gebilde vor rot-schwarze Hintergründe stellt, wie er auch in seinen Plastiken insektenhafte Formbildungen liebt. Auch Dangelo nährt seine abstrakten Farbzeichnungen, mit denen er sich z. Z. beschäftigt, aus surrealistischen Quellen.
Über dem größten Teil dieser jungen Künstler liegen im italienischen Buchhandel üppige, mit vielen Farbtafeln versehene Publikationen vor. Man hat als Außenstehender den Eindruck, daß die moderne Kunst in dieser Weltstadt floriert wie fast nirgends sonst. Auch sind öffentliche Aufträge keine Seltenheit. In der italienischen Industrie gibt es eine Reihe von Sammlern, die gerne Geld zur Unterstützung der modernen Künstler ausgeben. Dennoch fühlen sich diese Künstler unwohl. Sie sehen sich von der Mehrheit selbst der Sammler mißverstanden und ihre Arbeit, auf die sich ein z. T. rein gesellschaftliches Interesse richtet, einem Verschleiß von Snobs ausgesetzt. Auch die Händler haben Grund, diese Lage zu beklagen. Bryen hat anläßlich seiner Mailänder Ausstellung einen guten Teil seiner Ölbilder verkauft. Die Sammler lieben das Repräsentative. Für die unvergleichlich besseren Zeichnungen des Künstlers interessiert sich niemand.

K. J. F.

„JUNGER WESTEN" IN AMSTERDAM UND BASEL

Die Künstlergruppe „Junger Westen", die im vergangenen Jahr auf ihr 10jähriges Bestehen zurückblicken konnte, stellt z. Z. Arbeiten ihrer Mitglieder in der Kunsthalle Basel aus. Die Ausstellung wurde vorher in dem von Dr. Herbert Sandberg geleiteten Stedelijk-Museum, Amsterdam, gezeigt.
Statt einer Besprechung der Ausstellung veröffentlichen wir nachstehend die Eröffnungsansprache von Albert Schulze-Vellinghausen.

Meine Damen und Herren,
in seinen „Experimenta Typographica" zitiert der Hausherr dieses Museums einen großartigen Satz des zu Unrecht vergessenen, französischen Humanisten Romain Rolland: „Le nouveau doit être le développement de l'ancien et non sa condamnation et son rejet" (Das Neue soll die Entfaltung des Alten sein — nicht seine Verurteilung oder gar seine Verwerfung). Dieser Satz betrifft auch die „junge deutsche Kunst". Denn was sie nach Ende des Krieges verurteilen und verwerfen, wovon sie sich aufs äußerste distanzieren mußte — die Pseudo-Ästhetik der 12 Terrorjahre — sie lag außerhalb aller künstlerischen Kategorien. Es war Helden- und Heimkitsch.
Hingegen konnte, ja, mußte sie zunächst einmal bei der Entfaltung dessen beginnen, was an Altem noch unverbraucht, unvernutzt vorhanden war. Unverbraucht auch gerade deshalb, weil man es vor der Zeit in halbe Vergessenheit abgedrängt hatte. Das waren nicht nur die deutschen Expressionisten, das waren ebenfalls die Konstruktivisten; der gesamte Bauhaus-Komplex; nicht zuletzt der damals noch unerforschte Kosmos, Formenkosmos des Werkes von Paul Klee — eines universalen Oeuvres, das auch die außerdeutsche Welt erst nach diesem Kriege erkannt und allmählich apperzipiert hat.
Merkwürdiges Paradox, daß in diesem Innewerden der Bedeutung Klees, im Nachvollzug seiner ungeheuren Intensität und seines unheimlich großen Form-Arsenals die jungen Deutschen mithin fast gleichzeitig mit den anderen Künstlern unseres Erdballs Fuß faßten und nur ein wenig nachhinken mußten . . . nachgehinkt sind, was die Rezeption Mondrians einerseits, die der japanischen Kalligraphie anderseits anbetrifft.
Dieses Nachhinken und Nachholen mag für den Blick von außen her oft ein wenig schülerhaft maniriert, doktrinär oder auch langweilig ausgesehen haben. Was gleichwohl für den Innenbetrieb unseres Landes, für seinen geistigen Haushalt dabei wichtig gewesen ist, war die Bemühung nicht nur, sondern auch der Elan. Was in den großen Weltzentren als selbstverständlich galt, war hier keineswegs selbstverständlich. Es kam fast alles einer neuen Entdeckung gleich. Einer naiven Entdeckung! Es war eine Art Fieber des Entdeckens, und es wirkte ansteckend. Der eine entdeckte Giacometti, der andere den toten Bonnard. Der dritte entdeckte Gonzalez, der vierte Hans Arp. Van Gogh, wie überall auf der Welt, erfuhr eine ungeheure Renaissance. Die Entdeckung schließlich des Malers Wols führte auf das ureigene Terrain einer existentiellen Naturromantik. Das Ergebnis war die Hochwasserwelle — oder soll ich sagen: die Sargasso-See — des Tachismus.
Aber ich führe Sie in eine Flut von Namen: sie sollen nur dienen, die Konstellation zu erläutern. Die Intensität des Entdeckergefühls läßt sich nicht schildern. Urteilen läßt sich nur anhand von dem, was die Entdeckungen provozierten: die gemalten, oder skulptierten Antworten. Da aber darf ich Ihrem Urteil nicht vorgreifen.
Den Kern dieser kleinen Ausstellung — die einen Ausschnitt, aber nicht das Ganze heutiger junger Kunst Deutschlands vermittelt und nicht mehr zu repräsentieren beansprucht — der Kern stammt von Künstlern, die im Industriegebiet leben und freiwillig dort leben bleiben. Im Text des Kataloges habe ich die Gründe dafür zu schildern versucht, ich brauche es hier nicht zu wiederholen. Wer von Ihnen einmal im Auto quer durch die enorme, zugleich faszinierende Häßlichkeit des Ruhrgebietes gefahren ist, kann vielleicht ermessen, daß das immerhin auch als enormer Antrieb wirken kann: Gegen die antihumane, anscheinend übermächtige Zwingherrschaft der Technokratie ein jeweilen geformtes, allein geistig bedingtes Gegenbild zu setzen. Diese Funktion erbringt aller vom Geist gegründeten Form ein außerordentlich dringliches Pathos. Kunst ist da nicht ästhetischer Zusatz, nicht ein amüsantes Spiel der guten Gesellschaft — sondern magisches Konzentrat von unmittelbarer Dingqualität. Die Wirkung ist, wenn nicht immer, so doch oftmals erstaunlich. Wieweit nun aber die Kunstwerke selbst von diesem Pathos gekennzeichnet sind, gleichsam als Transformatoren dieser Impulse, das zu beurteilen untersteht Ihnen.

Otto Greis

BÜCHER

Neue Kunst nach 1945. Herausgegeben von Will Grohmann, 369 Seiten, 180 meist ganzseitige Abbildungen, davon 60 farbig.
Verlag DuMont Schauberg, Köln, 1958, DM 36,—.

Der Verlag DuMont Schauberg in Köln, seit wenigen Jahren einer der wichtigsten Verlage für neue Kunst, legt mit diesem Band ein einzigartiges Zeugnis vor, das allerhöchste Anerkennung verdient. Der Band versucht einen Überblick zu geben über die künstlerische Situation nach 1945 in internationalem Rahmen. Schon die Aufgabenstellung ist eine mutige Tat, da es hier darum geht, eine schöpferische, lebendige Entwicklung zu dokumentieren, die noch nicht abgeschlossen ist. Da es keine Persönlichkeit gibt, die imstande wäre, dies allein zu vollbringen, hat man zehn Autoren aus verschiedenen Ländern beauftragt, jeweils die Situation eines Landes oder mehrerer Länder zu schildern und diese verschiedenartigen und auch nicht immer übereinstimmenden Berichte zusammengefaßt. So schreiben über Frankreich und die Ecole de Paris Marcel Brion, über Belgien Charles Bernard, über Italien Giulio Carlo Argan und Nello Ponente, über Spanien Umbro Apollonio, über Jugoslawien und Polen Otto Bihalij-Merin, über Deutschland, Österreich und die Schweiz Will Grohmann, über England Herbert Read, über die Niederlande H. L. Jaffé, über Skandinavien J. P. Hodin und über die USA und Kanada Sam Hunter.
Sowohl die Sicht der einzelnen Autoren als auch die Bedeutung der ausgewählten Nationen ist unterschiedlich, so daß ein reich facettiertes Bild der neuen Kunst entsteht. Sicherlich unterliegt es keinem Zweifel, daß zwei Beiträge sowohl in der Themenstellung als auch in der Durchführung herausragen, der über Frankreich und die Ecole de Paris und der über die USA und Kanada. Sowohl die in Frankreich als auch die in den USA konzentrierte Kunst sind in der Lage, das Bild einer Totalität zu vermitteln. Die Ecole de Paris und auch die verschiedenen Schulen der amerikanischen Malerei haben künstlerische Strömungen aus allen Teilen der Welt assimiliert und den eigenen schöpferischen Fundus mit Hilfe fremder Künstler bereichern können. So ist es kein Zufall, daß in Paris und in den USA ein starker ostasiatischer Einfluß zu spüren ist, nicht allein wegen der zugewanderten Künstler aus China und Japan, sondern auch wegen der geistigen Beeinflussung durch die reife Kulturtradition Ostasiens.
Wenn doch einige kritische Anmerkungen gemacht werden sollen, mag dies nicht als Schmälerung der großen Leistung angesehen werden, sondern vielmehr als Randnotiz, die letzten Endes mithelfen will, dieses große Unternehmen in das richtige Licht zu stellen. Als Mangel muß die nur partielle Einbeziehung der Plastik empfunden werden, da lediglich Herbert Read in seinem Beitrag über England dieser in der Gegenwart so wichtigen künstlerischen Gattung den ihr entsprechenden Platz eingeräumt hat. Doch auch in anderen Ländern wie in Frankreich, Deutschland, Italien und den USA gibt es junge Bildhauer von internationalem Rang, deren Behandlung eine fruchtbare Bereicherung dieses monumentalen Dokumentarberichtes ergeben hätte.
Eine weitere kritische Anmerkung sei zu der im allgemeinen auch positiv zu betrachtenden Unterschiedlichkeit der einzelnen Wertungen erlaubt. Der deutsche Beitrag von Will Grohmann aber zeigt nur allzu deutlich die Voreingenommenheit des Verfassers, der sich an bestimmte Klischeevorstellungen von deutscher Nachkriegsmalerei hält und gerade bei der Auswahl der Jüngeren ganz offensichtlich daneben greift. Falsch ausgewählt bzw. überbewertet erscheinen Künstler wie Gilles, Nay, Trökes, Schultze, Meistermann, Scholz (um nur von den Bildern auszugehen). Andererseits fehlt es in der kennzeichnenden Darstellung oft an der notwendigen Präzision, so daß es häufig bei den beiläufigen Metaphern oder Assoziationen bleibt, die im Grunde nichts aussagen.
Im Gegensatz dazu ist der Beitrag von Sam Hunter ein positives Beispiel einer exakten und souverän wertenden Darstellung. Hier werden die Akzente mit Pollock und de Kooning, Rothko und Still richtig gesetzt und auch die anderen großen Maler wie Tobey und Kline, Francis und Guston werden in der Beschränkung auf das Wesentliche einprägsam herausgestellt: eine vollkommen überzeugende und auf ein klar erkennbares Ziel hin konzipierte Darstellung des amerikanischen Beitrages zur Kunst der Gegenwart. Allerdings kommt Kanada, insbesondere in der Bebilderung (Riopelle) etwas zu kurz. Das Besondere des Beitrages von Hunter ist auch die Erkenntnis, daß der Tachismus, dessen Überwindung sich in der unmittelbaren Gegenwart anbahnt, nicht als der Entwicklung letzter Schluß hingestellt wird, sondern in seiner Begrenzung gesehen ist.
Sehr überzeugend wirkt auch der Beitrag von Herbert Read, der im wesentlichen die Bildhauer in den Mittelpunkt stellt. Auch hier werden zum näheren Verständnis führende Begriffskategorien gebracht, die aus dem künstlerischen Detail und nicht aus vorgefaßten allgemeinen Anschauungstheorien entwickelt sind. Allerdings bleibt die Einbeziehung von Malern wie Lucien Freud, Edward Middleditch, Frank Auerbach, Louis le Broquy und Jack Smith völlig unverständlich, da sie ebenso wie die in anderen Beiträgen aufgeführten Maler Bernard Buffet, René Margritte, Paul Delvaux, Franco Gentilini u. a. keinen schöpferischen Beitrag zur Nachkriegsentwicklung geleistet haben.
Die italienische Malerei findet in Argan und Ponente sachlich wägende Interpreten, die die Entwicklung bis zu den Leistungen der unmittelbaren Gegenwart aufgezeigt haben. Wichtig und durchaus lohnend war die Einbeziehung der kleineren Länder, die wie Belgien, Spanien, die Niederlande und die skandinavischen Länder einzelne Künstlerpersönlichkeiten von internationalem Rang aufzuweisen haben (Tàpies, Jorn, Corneille). Wichtig erscheint ebenfalls, daß Länder Osteuropas wie Polen und Jugoslawien mit ersten eigenen Beiträgen in den Zusammenhang aufgenommen wurden. Evtl. hätte man auch noch Japan und einige Länder Lateinamerikas einbeziehen können.
Die Gestaltung des Einbandes (Urs-Victor Hammer) — weißes Kunstleder mit schwarzen Buchstaben — ist zu höchst zu loben. Auch die Ausstattung eines der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Werkes mit 60 Farbtafeln und 120 Schwarz-Weiß-Abbildungen darf als bahnbrechende Tat angesehen werden. Die ausgezeichneten Farbtafeln und auch die Schwarz-Weiß-Abbildungen vermitteln ein Bild von der Vitalität und Fülle der neuen Malerei, so daß mit allem Nachdruck der auch vom Herausgeber im Vorwort zurückgewiesene Vorwurf der uniformen sogenannten „ungegenständlichen" oder „abstrakten" Malerei der Gegenwart ad absurdum geführt wird. Niemals sind es die Namen oder Rezepte, ob negativ oder positiv, die eine Situation bestimmen, sondern immer die lebendige, schöpferische, vielgestaltige Wirklichkeit selbst. Zur besseren Erkenntnis dieser Wirklichkeit der neuen Malerei beizutragen ist sicherlich eines der wichtigsten Anliegen dieses großartigen Kompendiums, dem man zu diesem Zwecke allerbreiteste Wirkung wünscht.

Udo Kultermann

Pierre Courthion: **art indépendant**
Albin Michel, Paris 1958.

Der Titel ließe eine Geschichte der Künstlergruppe „indépendants" vermuten, deren erste Ausstellung 1884 in Paris stattgefunden hat; in Wirklichkeit handelt es sich hier um eine Sammlung von Betrachtungen, Reflexionen und Begegnungen, die der Westschweizer Kritiker Courthion im Laufe von ungefähr zwei Jahrzehnten aufgezeichnet und in einem Band zusammengefaßt hat, mit dem nicht ganz erreichten Ziel, ein internationales Panorama der Kunst von 1900 bis heute zu bieten. Eine Abhandlung über diesen Zeitraum zu schreiben, mit abwägendem Für und Wider, lag nicht in der Absicht Courthions, der in der Vorrede erklärt: „Dieses Buch ist keine Geschichte, ist nicht die vorsichtige Darstellung eines Chronisten." Zwischen objektivem Eklektizismus und subjektiver Parteilichkeit wählte er den letzteren Standpunkt, wobei er sich auf das beschränkte, was man früher die avantgardistische Kunst nannte.
Daß seine wärmsten Sympathien der französischen Kunst gelten, ist kein Fehler; wohl aber muß man rügen, daß er über die moderne deutsche Kunst zumeist mit geringer Sympathie und Sachkenntnis urteilt. Der „Brücke" widmet er kaum eine Seite (den Fauves — fünfunddreißig!). Kirchner erinnert ihn an Matisse und den frühen Van Dongen; bei Schmidt-Rottluff findet er einen schwerfälligen, noch gauguinesken Ausdruck; bei Pechstein einen ziemlich tollpatschigen Cézannismus (un cézannisme assez pataud); Otto Müller erwähnt er nicht einmal mit Namen. Von den Malern des Blauen Reiters behandelt er Kandinsky und Paul Klee ausführlicher, wobei er dem „Magier" Klee den Vorzug vor dem „Logiker" Kandinsky gibt. Was er von Klee schreibt, ist schön und zutreffend: „Er besaß die Fähigkeit zeichnerisch zu gestalten, was ohne Umriß ist, was fliegt, was vorübergeht: Blüte, Schaum und Rauch. Er ist vielleicht der einzige Künstler unserer Epoche, der, ohne Impressionist zu sein, imstande war, den von Leben wimmelnden Himmel zu malen, wie ihn, in der Entzückung eines schönen Tages, ein Kind sieht, das im Gras liegt." Nach Klee hält er Oskar Schlemmer für den bedeutendsten germanischen Künstler. Sein hartes Urteil über Max Ernst korrigiert er in einer Fußnote. Nur in einer Fußnote wird Max Beckmann abgetan als „eine Art vulgärer und übertriebener Valloton": „Ich sehe in der Malerei von Beckmann eine falsche Konstruktionskraft, eine harte und grausame Derbheit à la Lovis Corinth. Das ist eine schwerfällige Kunst, ein volkstümliches Genre, das die Imagination trifft durch seine willentlich brutalen Farben und seinen melodramatischen Zirkuswagen — Ton, von einem Erotismus sadistisch unterstützt." Das hat mit Kritik nichts zu tun, das ist üble Nachrede. Als einziger Österreicher wird Kokoschka erwähnt, unter den Bildhauern kein Deutscher oder Österreicher genannt, weder Lehmbruck, noch Barlach, noch Wotruba.
Von den beigegebenen Abbildungen, den schwarz-weißen wie farbigen, ist nur Gutes zu sagen.

L. Z.

Gabo. Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings. With introductory essays by Herbert Read and Leslie Martin
Lund Humphries, London 1957, 84/—

Es ist selten ein so vollendet ausgestattetes Buch über einen der großen lebenden Künstler herausgegeben worden, wie die erste Monographie über den in Amerika lebenden russischen Bildhauer Naum Gabo. Es überrascht, daß bisher noch keine zusammenfassende Buchveröffentlichung über diesen Künstler vorlag. Denn Gabo zählt seit dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts zu den schöpferischen Experimentatoren der neuen Gestaltung und hat zusammen mit seinem Bruder Antoine Pevsner wesentlichen Anteil an fast allen revolutionären Bewegungen der letzten Jahrzehnte. War schon in den zwanziger Jahren seine anregende und erzieherische Wirkung erheblich und sein Vorbild bei der Umwandlung des Massenbegriffs in der Skulptur zu einem Raumbegriff wesentlich, so ist Gabo nach dem zweiten Weltkrieg erst recht

für viele junge Bildhauer, besonders in Amerika, zur entscheidenden Persönlichkeit geworden. Seine Bedeutung für die Zukunft ist noch nicht abzusehen.
Das vorliegende Buch gibt die erste umfassende Dokumentation des Werkes dieser universalen Persönlichkeit. In enger Zusammenarbeit mit dem Künstler wurden die Tätigkeitsbereiche Gabos vor Augen geführt: seine plastischen Arbeiten von den frühen Kopfplastiken der Jahre 1915 bis 1917 bis zu den monumentalen architekturgebundenen in Rotterdam und New York aus den letzten Jahren, seine grandiosen Architekturentwürfe — als Synthese der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen zu verstehen, seine Bühnendekorationen und Gemälde — letztere in ihrer den Plastiken zwar vergleichbaren Raumdynamik dennoch nicht von der gleichen faszinierenden Kraft und Qualität, ferner die relativ unbekannten, überzeugenden Holzschnitte. Dem durch zwei hervorragende Essays von Herbert Read und Leslie Martin eingeleiteten Buch sind weiterhin die wichtigsten Manifeste und Äußerungen Gabos angefügt, z. B. das realistische Manifest von 1920 (auch in russischer Sprache als Faksimile). Gabo sieht als Ausgangspunkt seiner Kunst durchaus zu Recht die Natur: „We do not turn away from nature, but, on the contrary, we penetrate her more profoundly than naturalistic art ever was able to do" (S. 7). Und er fügt in dem Versuch, das Wort Konstruktivismus zu erläutern, das hier in einen weiten Sinnzusammenhang gestellt wird, hinzu: „Any thing or action which enhances life, propels it and adds to it something in the direction of growth, expansion, and development, is constructive." (S. 8). Der Bildteil ist von außergewöhnlicher Qualität (zehn stereoskopische Farbbilder sind mittels einer beigefügten Spezialbrille räumlich zu sehen). Angeschlossen wurden ferner biographische Daten mit Bildnisfotos und Atelieraufnahmen und eine detaillierte, von Bernard Karpel zusammengestellte Bibliographie. Der bedeutenden Publikation möchte man auch eine deutsche Ausgabe wünschen.

Udo Kultermann

Junger Westen — deutsche Kunst nach Baumeister
Eine Anthologie in Bildern, eingeleitet von Albert Schulze-Vellinghausen, kommentiert von Anneliese Schröder, 35 Seiten Text, 58 ganzseitige Abbildungen, davon 21 farbig.
Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1958, DM 9,80.

Für die deutsche Kunst bestand nach 1945 eine Sondersituation, sie mußte nach jahrelanger Unterdrückung neu anfangen. Wenngleich heute der Anschluß an die internationale Entwicklung vollzogen scheint und die deutsche Kunst im Ausland wieder anerkannt wird, fehlen ihr doch immer noch jene Persönlichkeiten, die die Entwicklung in eine bestimmte Richtung zu drängen vermögen. Es fehlen Leitbilder für eine Generation von Suchenden in der Art wie Willi Baumeister es trotz aller Behinderungen noch sein konnte. In der vorliegenden Publikation wird der Versuch unternommen, die seit dem Tode Baumeisters erreichte Position in Malerei und Plastik zu dokumentieren. Ein solches Unternehmen steht und fällt mit der die Auswahl verantwortenden Persönlichkeit. Es darf in diesem Falle als Positivum gewertet werden, daß wichtige jüngere Künstler miteinbezogen wurden, Künstler wie Brigitte Meier-Denninghoff, Sonderborg, Platschek, Hoehme, Gaul, Greis, Kiess und Thieler. Es wirkt jedoch befremdlich, daß nicht immer die entscheidenden Arbeiten der Künstler ausgewählt wurden, so kommen auch Fritz Winter, Georg Meistermann und Hubert Berke in dieser Zusammenstellung geradezu schlecht weg, und von Thieler, Schumacher, Sonderborg, Götz und Platschek wurden nicht die neuen und wichtigen Arbeiten gezeigt. Vieles andere gehört zudem nicht in diesen Zusammenhang, da es nach einer gewissen Zeit vergessen sein wird. Der gewisse Reiz der kleinen Publikation liegt in der Dokumentation des persönlichen Zusammenhalts einer Gruppe, einer zu gleichen menschlichen Zielen sich entwickelnden Gemeinschaft. Die künstlerischen Ziele, sofern sie überhaupt vorhanden sind, weisen in völlig verschiedene Richtungen. Die einleitenden Texte von Albert Schulze-Vellinghausen und Anneliese Schröder gehen dem äußeren Geschehen nach und schildern die Fakten der stattgefundenen Gemeinschaftsbildung, deren Bedeutung und Auswirkung jedoch dem Außenstehenden leicht überbewertet erscheinen. Deutungen der ausgewählten Arbeiten bzw. Versuche einer Stilanalyse fehlen leider, wenn man sich nicht entschließen kann, die sehr summarischen Zitate aus Ausstellungskatalogen als solche anzusehen. Leider ist das Büchlein eine fast ausschließlich vom Außerkünstlerischen ausgehende Fotosammlung mit teilweise recht schönen Farbwiedergaben. Angeschlossen wurden eine Zeittafel und biografische Kurznotizen über die ausgewählten Künstler.

Udo Kultermann

Hugo Wagner: **Michelangelo da Caravaggio**
Verlag Eicher & Co., Bern, 1958

Seit dem Erscheinen meines Caravaggio-Buches — Berlin 1928 — ist viel für die Erforschung der Kunst des großen Lombarden geschehen, die besonders durch die große Mailänder „Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi" 1951 starke Antriebe erhalten hat. Ein Jahr später ist der „Caravaggio" Roberto Longhis erschienen, dem auf deutscher Seite Fritz Baumgarts Buch „Caravaggio, Kunst und Wirklichkeit", Berlin 1955, die Waage hält. Neuerdings hat die Schweiz zur Caravaggio-Literatur einen wichtigen Beitrag geleistet: durch den „Michelangelo da Caravaggio" von Hugo Wagner. In gewissenhaften Untersuchungen der einzelnen Bilder sichtet und datiert der Verfasser noch einmal das Werk, wobei er an den Anfang den „Bacchus malato" der Galerie Borghese, Rom, stellt, nach Longhi ein Selbstporträt des von der Malaria genesenden Caravaggio; Wagner läßt aber die Annahme zu, daß der „Fruchthändler" der Galerie Borghese früher entstanden ist.
Die verschiedenen Exemplare des „Knaben, der eine Frucht schält" sind seiner Meinung nach Kopien, auch das Berliner Exemplar, in dem Baumgart das Original erkannt haben will. In Übereinstimmung mit Longhi möchte er die „Hl. Katherina" (Sgl. Thyssen, Lugano) dem Orazio Gentileschi geben, worin ich ihm nicht folge. Daß er Moranis Zuschreibung der „Bekehrung des Saulus" aus der (Sgl. Odelsca dei Balbi, Rom) ablehnt, leuchtet mir ebenso ein wie seine Ablehnung der „Ekstase des hl. Franziskus", Hartford, Wodworth als Werk des Meisters.
Die Herkunft des Stils des frühen Caravaggio führt Wagner auf Einflüsse von Venedig, Parma (Coreggio) und Rom zurück. „Die fremden Vorbilder erneuert Caravaggio nicht, indem er sie direkt übernimmt, sondern erst wieder Natur werden läßt und mit seiner persönlichen Welt identifiziert; damit besteht er die Gefahr des Eklektizismus". Ihr sind die Carracci, die auf reformatorischem Weg den steril gewordenen Manierismus überwinden wollten, erlegen.
Unsere Vorstellung von der Kunst Caravaggios beruht hauptsächlich auf den Werken, die der Lombarde in Rom zwischen 1600 und 1609 gemalt hat. Höhepunkte dieser Schaffensperiode sind die Gemälde der Contarelli- und der Cerasi-Kapelle. Besondere Bewunderung zollt Wagner dem „David" der Villa Borghese; hingegen findet er für den „Daniel" des Wiener Kunsthistorischen Museums, den er nicht als Werk Caravaggios gelten läßt, allzu harte Tadelsworte.
Grenzenlose Schwermut sei das Lebensgefühl, das Caravaggios Werk bestimme, sagt Wagner. „Das Jenseits ist dem Blick Caravaggios verschlossen. Nirgends steht der Himmel offen, und an Stelle der Hoffnung breitet sich über die Menschen eine grenzenlose Schwermut."
War Caravaggio der letzte Maler der Renaissance? Oder der erste des modernen Zeitalters? Ich möchte seine kunstgeschichtliche Stellung mit der Cézannes vergleichen, der ebenfalls der letzte einer großen Tradition war und zugleich ein die Zukunft bestimmender Erneuerer.

L. Z.

John Pope-Hennessy: **Italian Renaissance Sculpture.**
London, Phaidon Press, 1958.

Der „Italian Gothic Sculpture" läßt John Pope-Hennessy als zweiten Band seiner „Introduction to Italian Sculpture" einen Aufriß der Bildhauerkunst des italienischen Quattrocento folgen. Kennerschaft, Gelehrtheit und Schriftstellergabe haben zusammenwirkend eine überlegene Darstellung des großen Gegenstandes geformt. Die für mehrere angelsächsische Publikationen der letzten Jahre kennzeichnende Disposition bewährt sich hier besonders: einem Hauptteil, der durch 165 Gesamtaufnahmen der wichtigsten Monumente bereichert ist, folgt ein Abbildungsteil, dessen Gewicht auf Detailwiedergaben liegt, und darauf schließlich ein umfangreicher kritischer Anmerkungsapparat. Der erste Teil des gediegen ausgestatteten Buches ist in sich auf besondere Weise gegliedert: historische, monograpische und systematische Betrachtung durchwirken sich ohne Zwang. Die Kapitel „Donatello und die Renaissance-Statue" und „Donatello und das Renaissance-Relief" machen die Vorzüge des Verfahrens deutlich: Entfaltung und Wesen der Kunst Donatellos werden vor dem Horizont künstlerischer Hauptanliegen des Florentiner Quattrocento erhellt. Von den Domfiguren bis zur Judith und zur Maria Magdalena, vom Georgs-Relief bis zu den Kanzeln in San Lorenzo wird der an Höhepunkten und Problemen reiche Weg des größten Bildhauers der Frührenaissance verfolgt. Aufschlußreiche Kapitel sind Luca della Robbia und der glasierten Terracotta, dem Relief und der Statue im Florenz des späteren 15. Jahrhunderts, dem Humanistengrab, der Porttraitbüste und dem Reiterdenkmal gewidmet. Vor allem in den drei letztgenannten Abschnitten erreicht der Verfasser eine schöne Klarheit und Dichte der Aussage; die Sätze über das Bruni- und das Marsuppini-Grabmal in S. Croce, die Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato, über Donatellos Gattamelata, Verrocchios Colleoni und namentlich die über Leonardos Sforza-Denkmal verdienen Bewunderung. Knapp und lebendig sind die Kapitel über die Renaissancebildnerei in Siena, in Rom und Neapel, über Agostino di Duccio und den Tempio Malatestiano in Rimini (wichtig die Zuschreibungen an Matteo de'Pastil), über Niccolò dell'Arca und die Renaissance in der Emilia und über die lombardische Renaissance. Eine Betrachtung über die Gattung der Bronzestatuette leitet zum bedeutenden Schlußkapitel des Haupttells, der venezianischen Renaissanceskulptur, über. — Der Tafelteil umfaßt — neben einigen wenigen konventionellen Aufnahmen — eine Phalanx hervorragender Total- und Detailwiedergaben, die oft überraschende Aspekte erschließen und feine Oberflächenwerte vermitteln. Zu loben ist hauptsächlich die Auswahl der von falschem photographischen Pathos freien Reliefausschnitte. — Der dritte Teil des Buches bringt in Form von Anmerkungen zu den einzelnen Künstlern und den abgebildeten Werken kurze Viten, bibliographische Hinweise und Diskussionen der neueren und neuesten Forschung. Besonders fruchtbar ist die Auseinandersetzung mit Jansons jüngsten Donatello-Thesen. Die Fachkritik wird sich mit den Ideen und Anregungen auseinanderzusetzen haben. Manches wird Widerspruch finden, der Rang des Buches, seiner Konzeption und seiner Durchführung wird bestehen bleiben. Wir sehen mit hohen Erwartungen dem nächsten und abschließenden Band der Reihe entgegen, der die italienische Bildhauerkunst der Hochrenaissance, des Manierismus und des Barocks zum Thema haben wird.

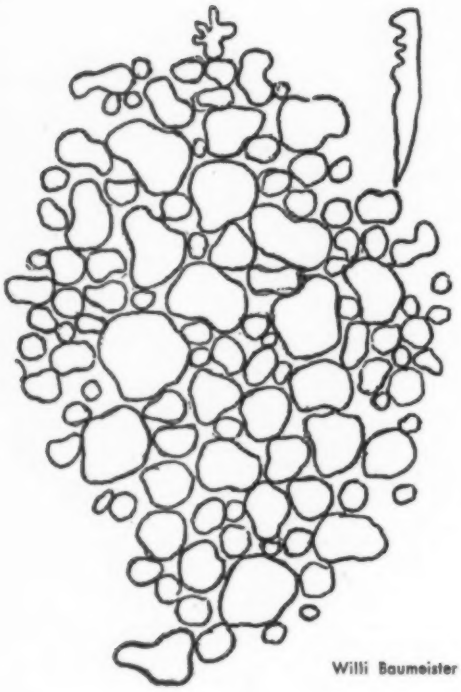
P. A. Riedl

GLOSSE

es ist der böse unsin der da sagt: bauz bauz

Im Selbstverlag Daniel Spoerri, der bislang am Landestheater Darmstadt neben Klaus Bremer tätig gewesen ist, erschien Nummer 2 von „material". Die „reie, deren nvmer 3 dm kostet", besteht aus zwei Heften. Das eine enthält eine poetische Erklärung von Dieter Rot, von dem „avszüge avs brifen 1957-59 (anstat ainer ainführvng)" beigelegt sind. Der Rest ist eine Folge von schwarzen, schwarz-schwarzen, weißen, weiß-weißen Blättern, auf denen manchmal Spuren einer Schreib-, hier „schraib-"maschine eingetippelt sind. Aber auch Risse, halbe und angeschnittene Saiten — ich sage Saiten, denn es ist Poesie — befinden sich darunter. „etwas tun das laicht fält zb aine saite ler lesen" beginnt die poetische Epistel. Das zweite Heft kann man getrost nach Hause tragen, weil es schwarz auf weiß gedruckt ist, ohne vorte, um in der Orthografie von Dieter Rot zu schreiben. Er wollte etwas tun, was leicht fällt. Für ihn „zaelen werke nur als ganzes, si sind nicht aigentlich wertfol an sich" sondern „fon wert war di zait des lebens di der autor an si gewendet hat". Das ist gut. Aber wir dürfen di „zait des lebens" für drei Mark kaufen und daran teilnehmen, weil dies „der start der klainen liben wortelchen wen der böse unsin si in saine raketen pakt . . . anprennt . . .". Dieter Rot möchte von ausgetretenen Lebenssystemen Abstand bekommen, „male nicht mer sondern druke bilder aus elementen zusammengesetzt auch dises laster werde ich wol bald aufgeben können". Diese junge Generation, die noch einmal, lange nach Dada, die große Verzweiflung spielt, ist ehrlich. Aber in Dreiteufelsnamen, warum so viel Geschwafel für eine handfeste Wortkomik und bitterböse Paradoxe, denn „lib und gut und tip top bim bam" klingt wie gejüngter dada, und wenn man nicht weiß, was das soll — „so komt das ende schnel". Ich fürchte, die Zeit für die „liben wortelchen" der literarischen Verzweiflung ist vorbei. Palmström war doch ein viel größerer „filosof" und hat keine schwarz-weiß-schwarzen Saiten libefol zusammengeheftelt. Ein bißchen denken. Nachdenken. Ein Spaß ist „kaine denke".

Vietta



Willi Baumeister

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Hans Graber, der Schweizer Kunsthistoriker und Kunstkritiker, starb 73jährig Anfang Juni in Lugano. Er schrieb über Piero della Francesca und Konrad Witz und gab die Selbstzeugnisse der impressionistischen Maler heraus.

PERSONALIA

Frans Masareel, der expressionistische Holzschneider, feiert am 30. Juli seinen 70. Geburtstag.

Dr. Justus Bier, der frühere Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover, seit 1937 Professor der Kunstgeschichte an der Universität Louisville im Staate Kentucky, USA, feierte am 31. Mai d. J. seinen 60. Geburtstag. Der dritte und abschließende Band seines Riemenschneider-Werkes „Tilmann Riemenschneider — die späten Werke" ist mit Unterstützung der John Simon Guggenheim Stiftung und der Universität Louisville beim Verlag Anton Schroll & Co. in Wien in Vorbereitung.

Professor Dr.-Ing. Hans Schwippert, der Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Hochschule für bildende Künste, vollendete am 25. Juni sein 60. Lebensjahr. Seit 1952 ist er Mitherausgeber der Zeitschrift „Werk und Zeit", seit 1953 Mitbegründer und Präsidialmitglied des „Deutschen Rates für Formgebung" und seit 1955 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Er gehört außerdem dem Deutschen Kunstrat und der Deutschen Akademie für Städtebau als Mitglied an. 1957 ist ihm der große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für Architektur verliehen worden.

PREISE

Der Große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, der in jeder Sparte mit 10 000 DM dotiert ist, wurde für Malerei an Fritz Winter, für Bildhauerei an Emy Roeder, und für Baukunst an Ludwig Mies van der Rohe vergeben. Der Maler Peter Royen, Düsseldorf, und der Bildhauer Jochem Pechau, Köln, erhielten je eine Förderungsprämie von 3000 DM.

Den Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf für Malerei erhielt Julius Bissier, den Preis für Bildhauerei Toni Stadler. Den Förderpreis für Malerei erhielt der Düsseldorfer Grafiker Rolf Sackenheim.

Leo Wollner, Leiter der Textilabteilung an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, erhielt für seine Arbeiten auf dem Gebiet des industriellen Textilentwurfs den Preis für angewandte Kunst der Stadt Wien.

Der „Kunstpreis Rheinland-Pfalz", der 1956 gestiftet wurde und mit 10 000 DM dotiert ist, wurde zum erstenmal an die junge Generation vergeben. In diesen teilten sich unter den bildenden Künstlern der Mainzer Maler Gustl Stark, der Grafiker Rudolf Scharpf aus Ludwigshafen und der Koblenzer Maler Johann Georg Müller.

Der Bildhauer Rudolf Hoflehner erhielt einen Preis der Stadt Wien für 1959.

Die Stadt Kiel schrieb zwei Wettbewerbe aus für Entwürfe einer großformatigen Wandmalerei

August Macke

und einer Freiplastik. Insgesamt waren 16 500 DM an Preisen ausgesetzt. Die Preisverteilung für Malerei war wie folgt: 1. Preis 3500 DM Anne Külzer-Winter (zur Ausführung vorgesehen), 2. Preis 2000 DM Martha Schmid-Schäffenacker, 3. Preis 1000 DM Horst Gläser. Lobend erwähnt wurden die Arbeiten von Werner Schreib und Alfred Schöpfe. Bei der Freiplastik wurde die Gesamtsumme in vier gleiche Beträge aufgeteilt (2500 DM) und wie folgt vergeben: Helmut Seemann, Wolf Hirtreiter, Fritz During, Claus Pfeifer.

Den Kunstpreis der Böttcherstraße 1959 erhielt der 1921 in Berlin geborene Grafiker Rudolf Kögler.

Den Joseph-Drexel-Preis für 1959 erhielt der Maler und Grafiker Joseph Hegenbarth.

ALLGEMEINES

Mies van der Rohe, der in Aachen geborene und heute in Chicago lebende 73jährige Architekt, stattete seiner Geburtsstadt einen Besuch ab. Ihm zu Ehren soll eine Straße im Hochschulviertel in Mies-van-der-Rohe-Straße umbenannt werden. Kurz zuvor empfing van der Rohe in London die goldene Medaille der Königlichen Gesellschaft der Architekten.

Der Gesamterlös der 33. Ketterer-Auktion moderner Kunst betrug 1,7 Millionen DM.

In Moskau ist in diesem Sommer eine Ausstellung amerikanischer Kunst zu sehen, die u. a. Werke von Feininger und Grosz enthält.

Unter dem Titel „Vitalität in der Kunst" wird vom 8. August bis 4. Oktober im Palazzo Grassi in Venedig eine Ausstellung avantgardistischer Kunst stattfinden, die später in Recklinghausen und im Stedelijk Museum in Amsterdam zu sehen sein wird.

Die Briefe Ernst Barlachs wird Dr. Friedrich Dross, Bremen, Georg-Gröningstr. 99, im Piper-Verlag München herausgeben. Der Herausgeber bittet deshalb alle Besitzer noch unbekannter und unveröffentlichter Briefe Barlachs um Nachricht.

Die Stadt Frankfurt will die bedeutende Sammlung ostasiatischer Kunst des früheren Botschafters Dr. Voretsch erwerben. Die Sammlung, die eine Viertelmillion DM kosten soll, befindet sich gegenwärtig im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk.

Der Kunstpreis „junger westen" in Höhe von 2000 DM, den die Stadt Recklinghausen im Jahre 1948 für junge deutsche Künstler gestiftet hat, wird in diesem Jahr wiederum zur Verteilung kommen. Die Bekanntgabe der Preisträger erfolgt am 19. September anläßlich der Eröffnung der Ausstellung „junger westen 59" in der Städt. Kunsthalle Recklinghausen. Der Kunstpreis ist in diesem Jahr für Zeichnungen und Druckgrafik ausgeschrieben. Um den Preis können sich alle deutschen Künstler bewerben, die bis zum 31. 12. 1959 nicht älter als 40 Jahre sind. Letzter Einsendetermin ist der 10. September. Wettbewerbsunterlagen können bei der Verwaltung der Städt. Kunsthalle Recklinghausen angefordert werden.

Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe stellt vom 4. Juli bis 25. September die wichtigsten Werke von Hans Baldung Grien aus. Die Ausstellung enthält nahezu 400 Werke aus Museen und Privatsammlungen Europas und Amerikas und, neben 80 Gemälden, das gesamte druckgrafische Oeuvre des Meisters in den besten erreichbaren Exemplaren. Außerdem etwa 170 Handzeichnungen.

Auf einer Versteigerung bei Klippstein und Kornfeld, Bern, erzielte die Kunst des 20. Jahrhunderts wiederum hohe Preise. Die höchste Summe erreichte ein figürliches spätes Bild mittlerer Größe von Oskar Schlemmer mit 32 000 Franken. Ein Kandinsky-Aquarell von 1918 brachte 20 200 Franken, eine Federzeichnung von Picasso, ein Akt der „Epoque Nègre", 16 400 Franken. Eine Schwitters-Collage, „Das Siegbild", das im vorigen Jahr auf der Brüsseler Weltausstellung gezeigt wurde, erzielte 24 500 Franken.

Während der Festspiele wird in Salzburg vom 1. Juli bis 30. August eine Ausstellung „Grafik der Gegenwart" veranstaltet, die von der Galerie „Kunst der Gegenwart" organisiert wurde. 800 Grafiken aller heutigen Richtungen werden in verschiedenen Ausstellungsräumen zu sehen sein, die „Österreichische Grafik der Gegenwart" im Künstlerhaus, die Ausstellung „Grafik aus Europa" im Pavillon des Zwerglgartens, „Englische Grafik" in der Residenz und die amerikanische Ausstellung „Works on Paper" im Museumspavillon des Schlosses Mirabell. np.

Im Städt. Museum Amsterdam wurde eine Ausstellung der Stabiles und Mobiles des amerikanischen Künstlers Alexander Calder eröffnet, die während eines Jahres in verschiedenen europäischen Städten gezeigt werden wird. Sie soll vom 17. 7. bis 30. 8. in der Hamburger Kunsthalle, vom 13. September bis 15. Oktober im Museum Haus Lange in Krefeld, vom 7. November bis 13. Dezember in der Kunsthalle Mannheim, vom 10. Januar bis 21. Februar 1960 im Haus der Jugend, Wuppertal-Barmen, und vom 5. März bis 17. April im Kunstgewerbemuseum Zürich zu sehen sein.

Das Mainzer Gutenberg-Museum, das eine fast lückenlose Sammlung der Buchkunst um 1900 besitzt, eröffnet am 20. Juni eine Ausstellung „Buch und Schrift im Jugendstil".

Der Provinzialrat von Westflandern hat beschlossen, das Haus Constant Permekes in dem Ort Jabbeke, das die Kinder des Künstlers nach seinem Tod im Jahr 1952 als Museum eingerichtet hatten, anzukaufen. Die Kaufsumme umfaßt auch 80 Arbeiten Permekes. Das Museum, von dem die Öffentlichkeit bisher wenig wußte, soll bekannter gemacht werden; auch will man den Park zugänglich machen. Die beiden Ateliers sind ganz im ursprünglichen Zustand erhalten. Das Bild, an dem der Künstler zuletzt arbeitete, steht noch auf der Staffelei. np.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: 11. 7.—18. 10. „Alfred Rethel".

Aschaffenburg
Galerie 59, Blauer Saal des „Frohsinn", Weißenburger Str. 28: 27. 6.—26. 7. „Guus Melai".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8a: 18. 7. bis 6. 9. „Japanische Holzschnitte" — Sammlung Scheiwe. 18. 7.—9. 8. „Marianne von Werefkin".

Berlin
National-Galerie: 15. 6.—31. 8. „Josef Hegenbarth".
Galerie Springer, Kurfürstendamm 16: Juli/August „Piero Dorazio, Rom. 1. Ausstellung in Deutschland — Ölbilder und Gouachen 1957—59".

Bonn
Städt. Kunstsammlungen: 4. 7.—5. 8. „Gerhard Kadow, Gemälde und Aquarelle".

Braunschweig
Kunstverein, Haus Salve Hospes: 1. 8.—30. 8. „A. Paul Weber, Grafik". Im Studio „Heinz Diekmann, Berlin, Holzschnitte und Teppiche".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 20. 6. bis 19. 7. „Klaus Rohmeyer, Fischerhude — Kleine Reise in ein großes Land". 25. 7.—16. 8. „Die alten Worpsweder — Malerei und Grafik". 7. 7.—3. 8. Saal I „H. H. Steffens, Hamburg, Malerei und Grafik". 7. 7.—3. 8. Grafikraum: „Prof. Heinrich Heuser, Berlin, Malerei".
Galerie Worpswede: 13. 6.—7. 7. „Dieter Benecke, Jutta Benecke, Gerhard Michael Schmidt, Hamburg, Malerei und Grafik".
Kunsthalle, Am Wall 207: Bis 19. 7. „Sonntagsmaler Paps". Bis 2. 8. „Um 1800 — Deutsche Kunst von Schadow bis Schwind, Gemälde, Apuarelle, Handzeichnungen und Druckgrafik". 26. 7.—22. 8. „Werner Bischof — das fotografische Werk".

Darmstadt
Hessisches Landesmuseum: 7. 6.—6. 9. „Städtebilder aus der Grafischen Sammlung des Hess. Landesmuseums".
Kunstverein, Kunsthalle am Steubenplatz: 4. 7.—9. 8. „Max Slevogt, Grafik".

Dortmund
Museum am Ostwall, Ostwall 7: Mitte Juli bis Ende August „Die Sammlung Gröppel".
In den Kabinetten: Fernand Léger, „La Ville", 1959, 29 Farb-Lithografien. Alberto Burri, Gemälde".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 18. 7.—23. 8. „Woty Werner".

Düsseldorf
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42 I: 10. 7.—31. 8. „Heinz Trökes, Bilder aus 1958 und 1959."
Graph. Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11: Juli „Gerhard Hoehme".
Malkasten, Jacobistr. 1.—28. 7. „Karl F. Brust, Ölbilder, Tempera, Zeichnungen".

Essen
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 4. 6.—10. 7. „Hans Platschek".

Frankfurt
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: 11. 7. bis 20. 10. „22 Maler".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 13. 6.—11. 7. „Ilse Hannes, Ölbilder und Gouachen".
Städelsches Kunstinstitut: 13. 6.—19. 7. „René Auberjonois".
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 16. 6.—4. 7. „Paul René Gauguin, Kopenhagen. Karl Heinz Steib".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 2.—28. 7. „Hermann Bartels".
Karmeliterkloster, Eingang Münzgasse: 3. 7.—9. 8. „Beitrag der Russen zur modernen Kunst".
Bernusbau, Saalhof: 12. 7.—6. 9. „Altäre aus Frankfurter Kirchen".

Freudenstadt
Kurverwaltung: 8.—26. 8. „Paul Dobers und 7 Schüler".

Friedrichshafen
Bodenseemuseum: 3. 7.—16. 8. „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: 19. 6.—19. 7. „Hanne Brenken". 19. 7.—9. 8. „Lerch, Frankfurt".

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: Bis 5. 7. „Emilio Greco, Plastiken und Zeichnungen. Fritz Harvest, farbige Zeichnungen und Collagen".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 2.—31. 7. „Rolf Böhlig, Heinrich Rode, Ölbilder und Aquarelle".

Hameln
Der Kunstkreis, Studio Neubau, von Dingelstedt-Straße 4: 9.—19. 7. „Vom Spiel zur Gestaltung".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 1. 7.—2. 8. „Karl Heinz Krause, Heinz Diekmann, Berlin, Bronzeplastiken, Radierungen, Holzschnitte".

Hannover
Kestner-Gesellschaft E. V., Warmbüchenstr. 8: 5. 6. bis 12. 7. „Woty Werner".
Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: 1. 8. bis 15. 9. „Neue deutsche Grafik aus der Edition Rothe".

Heidelberg
Graph. Kabinett Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Straße 6: 21. 6.—25. 7. „Heinz Mack, Otto Piene, Lichtreliefs, Ölbilder, Lichtmodelle, Lichtballett".

Kaiserslautern
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 24. 6.—26. 7. „Alfred Kubin, Aquarelle und Handzeichnungen".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 28. 6.—26. 7. „Karlsruher Künstler 1959".

Kassel
Kunstkabinett Lometsch, Kölnische Str. 5: Juli „Picasso, Klee, Miró, Feininger, Grafik, Reproduktionen". August „Bernard Schultze, H. R. Köhler u. a., Original-Grafik".

Koblenz
Kurfürstliches Schloß: 19. 7.—14. 9. „10 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein".

Köln
Galerie Boisserée am Museum, Drususgasse 7—11: 8. 6.—5. 7. „Ung-No Lee, Korea".
Galerie Der Spiegel, Richartzstr. 10: Juni/Juli „Hann Trier".

Krefeld
Kaiser-Wilhelm-Museum, Studio für zeitgenössische Kunst: 14. 6.—2. 8. „Rudolf Schoofs, Kassel, Gemälde und Gravuren. Arnold d'Altri, Zürich, Skulpturen".

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 19. 6.—26. 7. „Max Bill".

Ludwigshafen
Kulturhaus, Bismarckstr. 46: 20. 6.—19. 7. „Prof. Otto Dill".

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 27. 6.—26. 7. „Renato Birolli — Gedächtnisausstellung".
Mannheimer Kunstsalon Lore Dauer, P5, 11—12: Juli/August „Das Periskop".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 27. 6.—30. 7. „Emilio Vedova".
Städt. Galerie, Luisenstr. 33: Juni/Juli „Die Maler der Brücke — Sammlung Buchheim".
Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1: 20. 6.—4. 10. „Große Kunstausstellung München 1959". 24. 6. bis 9. 8. „Moderne Kunst in Brasilien".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2b, Hofgartenarkaden: Ab 2. Juli „Pola Aivazian, Genf. Emil Brischle, Offenburg. Max Liebermann, Gemälde".

Münster
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Domplatz 10: 21. 6.—19. 7. „Wettbewerb Neubau des Landesmuseums".

Nürnberg
Germanisches National-Museum: 6. 6.—15. 7. „Deutsche Zeichnungen der Goethezeit", Sammlung Dr. Winterstein, München. 12. 6.—15. 9. „Altdeutsche Zeichnungen aus der Kunsthalle Karlsruhe".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 10. 7.—10. 8. „Neue deutsche Buch- und Schriftkunst".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 15. 8.—13. 9. „Jaap Mooy, Bergen, Plastik und Malerei. Jaap Wagemaker, Amsterdam, Malerei".

Siegen
Galerie Ruth Nohl, Kölner Str. 44: 16. 6.—11. 7. „K. O. Götz, Gouachen".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 14. 6.—2. 8. „Georg Meistermann, Gemälde".

Stuttgart
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 20. 6.—12. 7. „Gedok — Malerei und Plastik".
Galerie im Hause Behr, Hindenburgbau: Juni/Juli „Zlatko Prica, Vojin Bakic".
Galerie Rauls, Rosenbergstr. 123: Ständig „Malerei von Biro, Greis, Kirchberger, Pfahler, Sieber". Ständig „Grafik von Cavael, Jorn, Platschek, Schultze, Schumacher, Thieler".

Trostberg
Heinrich-Braun-Schule: 26. 7.—16. 8. „Zeitnahe Kunst — Gruppe 58, Malerei, Grafik, Plastik".

Ulm
Künstlergilde Ulm e. V., Lesezimmer der Museumsgesellschaft, Neue Str. 85: 23. 7.—15. 8. „Albert Unseld, Grafik".

Witten
Märkisches Museum, Husemannstr. 12: 14. 6.—5. 7. „Joseph Steib, Kochem/Mosel, Gemälde und Grafik".

Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Turmhof 8: 21. 6.—2. 8. „Karl Rössing, Heinz Battke".
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Gathe 83: 3. 7. bis Ende Juli „K. F. Dahmen, Ölbilder. Carel Visser, Plastiken".

Würzburg
Kunsthandlung Jäger, Dominikanerplatz 3: Bis 30. 7. „Emmy Seitz, Ölgemälde. J. Bradl, Holzskulpturen".

AUSLAND

Amsterdam
Stedelijk-Museum: 4. 7.—28. 9. „Recherches".

Ascona
Galleria d'Arte, piazza della chiesa: 20. 6.—10. 7. „Wiegand — Comment, Malerei".

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: 20. 6.—Ende August „Die Fauves".
Kunsthalle: 11. 6.—12. 7. „Deutsche Künstler der Gegenwart — (Gruppe junger Westen und Gäste)". 15. 8.—13. 9. „Junge spanische Maler — Ernst Georg Rüegg, Hans Fischer".

Bern
Kunsthalle: 20. 6.—19. 7. „Oskar Schlemmer".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe-Museum, Bilderdijklaan 10: Bis September „Sonderausstellung des Eigenbesitzes von Kunst des 20. Jahrhunderts".

Gent
Maaltebrugpark: 1. 7.—31. 10. „Getuigenis 59 — Skulpturen, Freilichtausstellung".

Ibiza
Galleria „el corsario", calle poniente 5: 28. 6. bis 17. 7. „Grupo Ibiza 59".

London
Gimpel Fils, 50 South Molton Street, W 1: Ab 30. 6. „Zeitgenössische Eskimo-Skulptur und Steinschnitte, Zeichnungen von Eskimokindern Aquarelle von Jim Houston, Fotos von Charles Gimpel".
The Hanover Gallery, 32a St. George Street, Hanover Square: 9. 7.—11. 9. „Arp, Giacometti, Marini, Matisse, Picasso etc.".
Drian Gallery, 7 Porchester Place, Marble Arch, W 2: 13. 7.—1. 8. „Baz". 3.—23. 8. „Kirchberger, Pfahler, Sieber, Biro".
New Vision Centre Gallery, 4 Seymour Place, Marble Arch, W 1: 13. 7.—1. 8. „Shemza und Gordon House". 3.—22. 8. „Aubrey Williams, Gouachen und Malerei".
ICA-Gallery, 17—18 Dover Street: 9. 7.—15. 8. „E. C. Gregory, Gedächtnisausstellung". 20. 8.—12. 9. „Ettore Colla, Eisenplastik".
Gallery One, 20 D'Arblay Street: Ab 1. 7. „Laxman Pai, Malerei. Sada Bakre, Plastik".
Tate Gallery, Millbank, S W 1: 10. 7.—27. 9. „Die romantische Bewegung".
Arts Council Gallery, 4 St. Jame's Street Square, S W 1: 10. 7.—27. 9. „Die romantische Bewegung".
Arthur Tooth & Sons Ltd., 31 Bruton Street: 23. 6. bis 18. 7. „Jean Paul Riopelle". 21. 7.—25. 9. „Von Corot bis Picasso".

New York
Knoedler Galleries, 14 East 57th Street: 15. 6. bis 28. 8. „Sommerausstellung zeitgenössischer Künstler, Malerei und Skulptur".

Nimwegen
Besiendershuis: 4.—20. 7. „Holländische informelle Gruppe".

Paris
Galerie Denise René, 124 rue la Boetié: 19. 6. bis 19. 7. „Michel Seuphor, Zeichnungen".
Galerie Claude Bernard, 5 rue des Beaux-Arts: Ab 25. 6. „Skulpturen".
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: 12. 6.—23. 7. „Jenkins".
Musée des Beaux-Arts, Avenue du Président-Wilson: Ab 6. 7. „Réalites nouvelles — 14. Salon".
Galerie Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts: Juli „Meta-Matics, Malerei von Tinguely".
Galerie Paul Ambroise, 6 rue Royale: 26. 5.—15. 7. „Mariette Lydis".

Rotterdam
Rotterdamsche Kunstkring, witte de withstraat 35: 2.—28. 7. „Zero".

Salzburg
„Grafik der Gegenwart". Diese internationale Ausstellung moderner Grafik wird in den verschiedenen Ausstellungsräumen Salzburgs gezeigt vom 1. 7. bis 30. 8.:
Schloß Mirabell, Museumspavillon: „100 works on paper" — Die amerikanische Sonderschau.
Zwerglgarten, Pavillon: „Grafik aus Europa".
Residenz: „Englische Grafik".
Künstlerhaus: „Österreichische Grafik der Gegenwart".

Beilagenhinweis

Diesem Heft liegt ein Katalog der Edition Rothe, Heidelberg-Kirchheim, bei, sowie ein Prospekt der Ausstellung „Beitrag der Russen zur modernen Kunst", die vom 3. 7. bis 9. 8. im Karmeliter-Kloster, Frankfurt a. M., stattfindet. Wir bitten unsere Leser um Beachtung dieser Beilagen.

WK
MÖBEL
Durch Form und Qualität seit Jahrzehnten die große deutsche Möbelmarke

Bitte abtrennen oder eine Postkarte schreiben!
An die »Neue Gemeinschaft für Wohnkultur eV«, Stuttgart N, Kriegsbergstraße 42
Senden Sie mir kostenlos und unverbindlich über das nächstgelegene autorisierte WK-Einrichtungshaus Wohnbeispiele mit den echten WK-Möbeln!
Anschrift
Gutschein

Eine neue Büromöbelserie war früher kein Ereignis. Für Phantasie ist hier kein Raum, und ein Stück glich dem andern seit des Stehpults seligem Andenken. Die Firma Pohlschröder verwirklicht demgegenüber tatsächlich neue Ideen. Ihr Stahlschreibtisch — Grundelemente sind Schreibtisch und Schreibmaschinentisch — hat eine farbige Plastipol-Platte in neuen, raumsparenden Größen, lichtgraue Perdur-Lackierung und ist fuß- und bodenfrei. Dazu Unterschränke, 60 cm tief, bodenfrei oder auf Rundsockeln. In der Schieblade mit Hängerahmen die Ordnungsmittel nicht von vorn nach hinten, sondern quer angeordnet. Neuartig ist eine Winkelschieblade für Formularaufbewahrung. Der Schreibmaschinentisch mit zwei Untersätzen — Platte 140 cm Breite, 60 cm Tiefe — bietet Raum für größte Maschinen, Unterlagen und bequeme Sitznische. Die Platte besteht aus Plastipol; als Farben sind grün und basaltblau vorherrschend, die Untersätze dagegen lichtgrau, während die die Standfestigkeit sichernden Sockel anthrazitfarbig abgesetzt und dadurch betont sind.

Neue Büromöbel von Pohlschröder

SIE NEHMEN DIE HÜRDEN des Lebens leichter, wenn Sie eine gute Zeitung täglich lesen. Sie sind dann informiert über alle Vorgänge des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens und können sich so leichter ein Urteil über Ihre Unternehmungen bilden. Daher lesen die Gebildeten aller Stände ein Weltblatt wie die Frankfurter Allgemeine Zeitung, deren Korrespondenten von den Brennpunkten des Inlandes und Auslandes schnell, aktuell, umfassend und voller Spannung berichten. Die Arbeit unserer Zentralredaktion mit 80 anerkannten Publizisten und Redakteuren in aller Welt wird ergänzt durch über 100 ständige und 1000 gelegentliche Mitarbeiter, ein jeder ein Experte auf seinem politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und sportlichen Gebiet. In zwei treffenden Sätzen charakterisierten zwei hervorragende ausländische Journalisten die Bedeutung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Der eine beendete seinen Bericht mit den Worten: „Die Frankfurter Allgemeine Zeitung kann mit Recht für sich in Anspruch nehmen, zu den führenden Blättern der Welt gerechnet zu werden." Der andere Publizist schrieb „Um die Frankfurter Allgemeine Zeitung sammelt sich die geistige Elite Deutschlands."

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

mit „NATUR UND WISSENSCHAFT" an jedem Dienstag
„DOKUMENTE DER ZEIT" an jedem Mittwoch
„BILDER UND ZEITEN", illustrierte Tiefdruckbeilage an jedem Samstag
„REISEBLATT", mehrseitige Beilage an jedem zweiten Donnerstag.

GALERIE ÄNNE ABELS

KÖLN · WALLRAFPLATZ 3 · 1. ETAGE
TELEFON 215564

EXPRESSIONISTEN
KUNST NACH 1945

u. a. ständig vertreten:

APPEL · CANONICO · DAHMEN
GAUL · HAJEK · MATHIEU
MORENI · RIOPELLE

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN
253, rue Saint Honoré · Paris 1 · Téléphone Opéra 3-29
Filiale: Interart A.G. · Nüschelerstr. 3 · Zürich · Tél. 251748

Unter Vertrag:

MATHIEU, GUIETTE, MORENI
DEGOTTEX, AVRAY WILSON
J. von WICHT
COMPARD, A.&G. POMODORO

Gemälde & Skulpturen

GALERIE HELIOS ART
208, av. Fr. Roosevelt, Bruxelles
Téléphone 72.09.79

GALERIE D'ART LATIN
Karlavägen, 58, Stockholm
Téléphone 60.29.00

ARTHUR TOOTH & SONS LTD
(gegründet 1842)

Gemälde
alter und moderner Meister
für öffentliche Galerien und private Sammlungen

CANALETTO - GUARDI - GAINSBOROUGH
CONSTABLE - COROT - IMPRESSIONISTEN
SPÄTIMPRESSIONISTEN - MEISTER DES 20. JAHRH.

AUSSTELLUNGEN

23. Juni - 18. Juli Jean-Paul Riopelle
21. Juli - 5. September Von Corot bis Picasso

31, BRUTON STREET - LONDON W. 1.
Telegramm-Adresse: INVOCATION, LONDON Mayfair 2920

MÜNCHEN MAXIMILIANSTRASSE 7
Telefon 294428

GALERIE VAN DE LOO

ESSEN HANS-LUTHER-STRASSE 17
Telefon 792725

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur

Herausgeber: Dr. H. W. Bähr
Schriftleitung: H. W. Bähr und H. Rotta

Aus dem Inhalt von Heft 7/59:

Prof. Dr. Arnold J. Toynbee, London
Die Wandlungen der Rolle Amerikas, von einem Engländer gesehen

Prof. Dr. Bernhard Sticker, Bonn
Alexander von Humboldts Kosmos — Die wirkliche und die ideale Welt

Klaus von Bismarck, Villigst
Organisation der Arbeit — Schicksal der Gesellschaft

Prof. Dr. Georg Schmidt, Basel
Marc Chagall und sein Lebenswerk

Prof. Dr. Dr. h. c. Manfred Schröter, München
Jugend- und Altersphilosophie

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, Saarbrücken
Händel und sein Ruhm

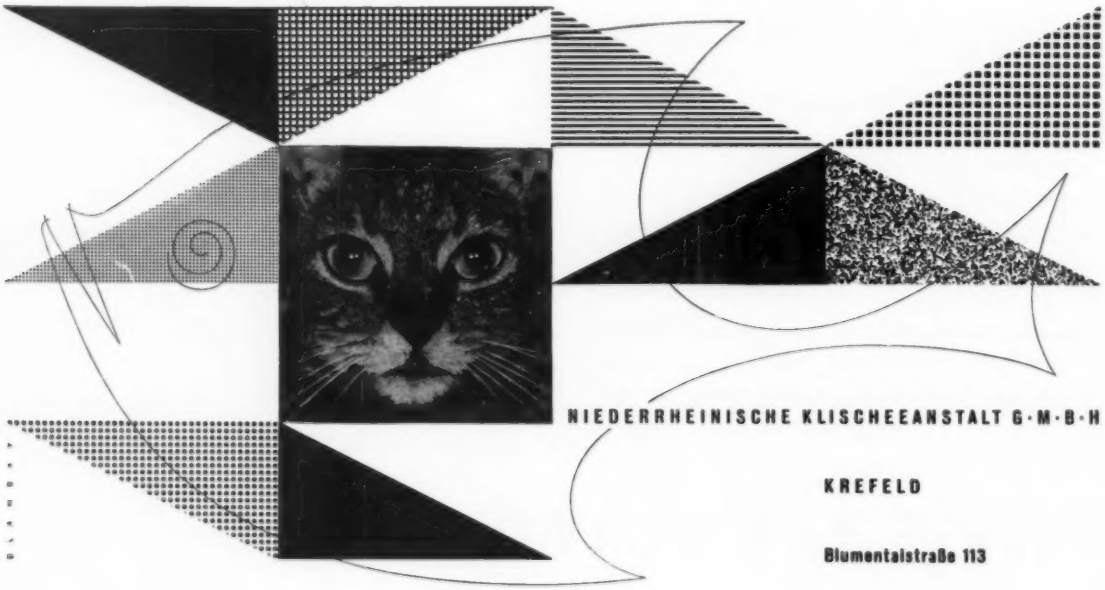
Prof. Dr. Otto Schäfer, Aachen
Biologie und Kybernetik

Dr. Ritchie Calder, London
Die radioaktiven Abfälle und ihre Gefahren

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten. Bezugspreis: vierteljährlich DM 7,20, Studenten 20 % Nachlaß, Einzelheft DM 2,50

Probeheft kostenlos!

Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH.
Stuttgart 1, Postfach 40



STRICHATZUNGEN FEINSTRICHATZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ATZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

la biennale

di venezia

ARTE — CINEMA — MUSICA — TEATRO

Rivista dell'Ente Autonomo

„La Biennale di Venezia"

UMBRO APOLLONIO, Direttore
WLADIMIRO DORIGO, Redattore Capo

SOMMARIO DEL N. 34 — Marzo 1959

GIAN ALBERTO DELL'ACQUA
Rappresentazione e realtà pittorica

JEAN LESCURE
Dialoghi con Fautrier

GILLO DORFLES
A. e G. Pomodoro: creazioni plastiche

UMBRO APOLLONIO
„Occasioni del tempo"

LUIGI PESTALOZZA
Alban Berg

THOMAS MILANI
Vie del film sull'arte

GIACOMO ANTONINI
Scuola del Teatro d'arte di Mosca

Osservatorio

Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in nero e a colori — Un numero L. 600 (estero L. 750)

Abbonamento annuo L. 2.000 (estero L. 3.000)

Direzione, Redazione, Amministrazione: Ca' Giustinian, Venezia

Galerie Paul Facchetti

17 rue de Lille Paris 7e Lit 71 – 69

GALERIE IRIS CLERT

3 rue des Beaux-Arts Paris, 6e Dan 44 – 76

META-MATICS

Malerei von TINGUELY JULI

GALERIE LARA VINCY

47 rue de Seine Paris 6e

ständig:

Allio, Clough, Kito, Munford, Raza, Wostan

GALERIE LE GENDRE

31 rue Guénégaud Paris VIe Dan: 20 – 76

ständig: **ARNAL, BOTT, CHU TEH-CHUN, CORNEILLE, DOUCET, KANTOR, VILLERI**

Plastiken von **CHAVIGNIER**

aujourd 'hui

art et architecture

Die große französische Kunstzeitschrift

6 Nummern jährlich

100 Seiten Text reichbebildert farbig und schwarzweiß

Jede Nummer enthält eine Farbtafel eines bedeutenden zeitgenössischen Künstlers

Einzelnummer F. 1.000. Jahresabonnement (6 Nummern): Frankreich F 5.200, Ausland $ 13.5

aujourd 'hui 5, rue Bartholdi Boulogne Seine France

Auf diesen Schreibtisch haben viele gewartet

Das Ergebnis einer umfassenden Marktuntersuchung, die ein bekanntes Institut für POHLSCHRÖDER durchführte, bildete die Grundlage der Entwicklung für diesen neuen Schreibtisch. Danach ist heute jeder Dritte, der einen einfachen Schreibtisch verwendet, mit seinem Schreibtisch nicht zufrieden. Deshalb die Zustimmung für diesen Schreibtisch, der als neuer Typ zwischen dem Organisations- und dem unzulänglichen einfachen Schreibtisch steht. Überraschend sind die Preise beim neuen POHLSCHRÖDER-Programm. Damit gibt es jetzt einen Qualitäts-Schreibtisch, den es in dieser guten Ausführung nicht preiswerter geben kann. Fordern Sie bitte den neuen Prospekt, der auch bessere Schreibmaschinentische und moderne L-Form-Arbeitsplätze enthält.

Eine neue Preisklasse für gute Büromöbel von POHLSCHRÖDER

In allen unseren Ausstellungsräumen finden Sie die neuen Büromöbel von POHLSCHRÖDER

Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 157/158 · Bielefeld, Kreuzstr. 7 · Bremen, Neustadts-Contrescarpe 44a Düsseldorf, Klosterstr. 22/22a · Essen, Rüttenscheider Str. 30-32 · Frankfurt/Main, Am Hauptbahnhof 6 Freiburg/Br., Fürstenbergstr. 10 · Hamburg 1, Ballindamm 13 · Hannover, Lavesstr. 10 · Kassel, Friedrich-Ebert-Straße 19 · Köln, An der Burgmauer 53 · München, Odeonsplatz 2 und Maximiliansplatz 12a Münster, Alter Fischmarkt 21 · Nürnberg, Fürther Straße 82-84 · Stuttgart, Kronenstraße 40-42

Firma
POHLSCHRÖDER-DORTMUND, Abt. Büromöbel
Erbitten kostenlos den Prospekt
NEUE BÜROMÖBEL VON POHLSCHRÖDER

Name _____

Ort _____

Straße _____

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen. Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

EINBANDDECKEN UND SCHUBER

für den **Jahrgang XII** (1958/59) DAS KUNSTWERK

Diesem Heft liegen Titelblatt und Inhaltsverzeichnis des Jahrganges XII unserer Zeitschrift bei. Erfreulicherweise können wir unseren Beziehern mitteilen, daß sich der Preis für unseren **Schuber** (schwarz mit grauem Leinenrücken, zweiteilig), der auch als Sammelband für den laufenden Jahrgang dienen kann, wesentlich herabsetzen ließ. Außerdem liefern wir Aufklebeschildchen für jeden Jahrgang (ab Jahrgang X) kostenlos, wenn ein oder mehrere Schuber bestellt werden.

Der Schuber kostet **7,80 DM** je Stück (s. obige Abbildung!) bei portofreier Lieferung durch den Verlag.

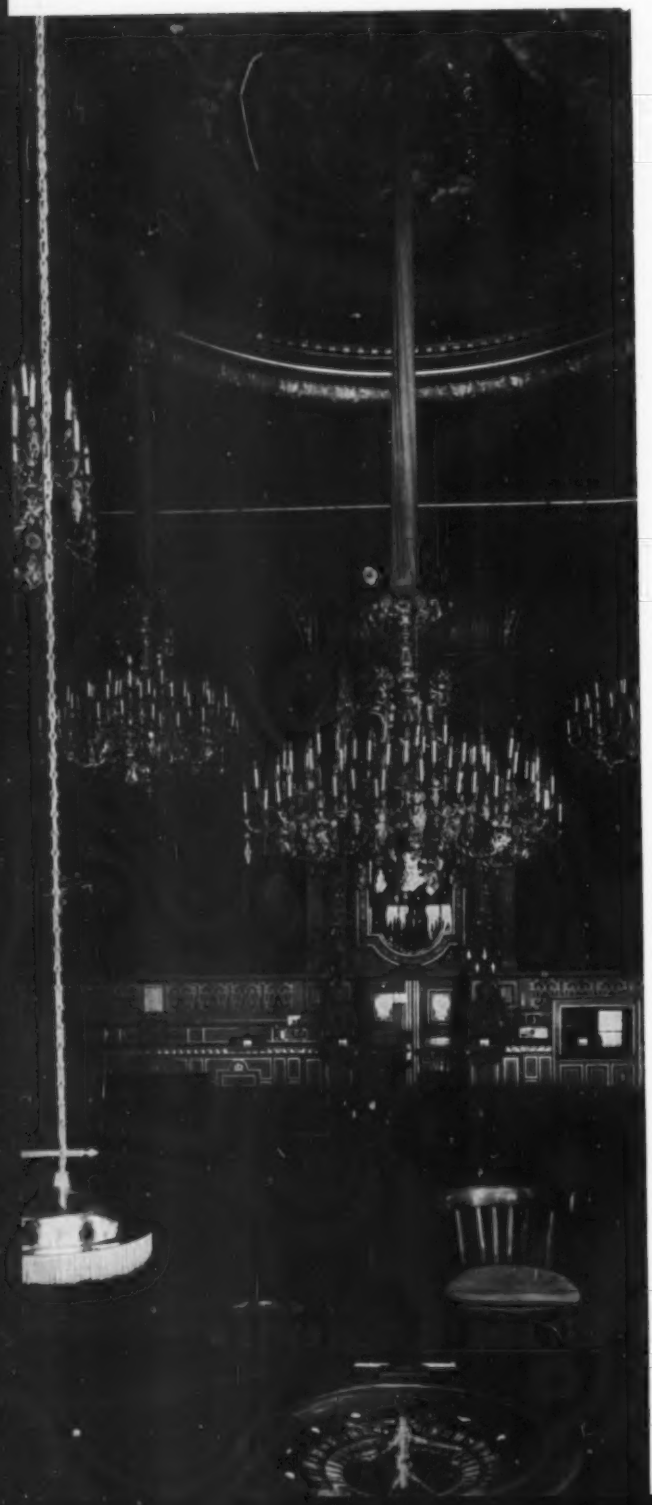
Einbanddecken (schwarzes Leinen mit Aufdruck) kosten für den Jahrgang XII je Stück **4,50 DM.**

Bestellungen bitten wir zu richten an:

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

POSTFACH 402

INTERNATIONALE KUR- UND BÄDERSTADT IM SCHWARZWALD



BADEN BADEN

D